

raps ódia

almanaque de filosofia e arte

12

rapsódia
rapsódia
almanaque de filosofia e arte

12

RAPSÓDIA

ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

nº 12 – 2018 – ISSN 1519.6453 – publicação Anual

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR: Vahan Agopyan

VICE-REITOR: Antonio Carlos Hernandez

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Maria Arminda do Nascimento Arruda

VICE-DIRETOR: Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CHEFE: Luís Sergio Repa

VICE-CHEFE: Oliver Tolle

EDITOR RESPONSÁVEL: Ricardo Fabbrini

EDITORES ASSOCIADOS: Daniela Cunha Blanco, Fernanda Albuquerque de Almeida, Ruy Lewgoy Luduvise, Renan Ferreira da Silva

COMISSÃO EXECUTIVA: Marco Aurélio Werle, Márcio Suzuki, Oliver Tolle, Pedro Fernandes Galé, Pedro Franceschini

WEBDESIGN: Susan Thiery Satake

CONSELHO EDITORIAL: Ana Portich, José Carlos Estêvão, Márcio Suzuki, Marco Aurélio Werle, Maria das Graças de Souza, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, Mário Videira, Milton Meira do Nascimento, Olgária Chaim Féres Matos, Oliver Tolle, Pedro Paulo Pimenta, Raquel de Almeida Prado, Ricardo Fabbrini, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Victor Knoll, Yanet Aguilera, Luís Fernandes dos Santos Nascimento

RAPSÓDIA - ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Departamento de Filosofia – FFLCH – Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, sala 1007

CEP 05508-900 São Paulo SP Brasil

Tel./Fax: (0xx11) 3091-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

www.ffiich.usp.br/df/rapsodia

e-mail: rapsodia@usp.br

Sumário

Uma canção popular (séc. XIX-XX) <i>Angélica Freitas</i>	5
Por uma arte revolucionária independente <i>Dora Longo Bahia</i>	7
Guerra das Imagens <i>Esther I. Hamburger</i>	25
A liberdade na poética tecnológica de Harun Farocki <i>Fernanda Albuquerque de Almeida</i>	45
Redes reais: arte e ativismo na era da vigilância compartilhada <i>Giselle Beiguelman</i>	65
O jogo do mesmo <i>Yanet Aguilera</i>	79
Três Pinturas <i>Regina Parra</i>	99
Entre a realidade A e a realidade B <i>Bernardo Barros Oliveira</i>	103

Fotografia, Pós-fotografia e História da Arte: abordagem preliminar a partir de três fotógrafos <i>Cristina Pontes Bonfiglioli</i>	123
Louise Bourgeois por Robert Mapplethorpe: Sobre Autoria e Fantasia <i>Ruy Luduvice</i>	145
Tragédia e comédia em Christoph Menke: Teoria Crítica e estética contemporânea <i>Artur Sartori Kon</i>	165
EMOCIONAM-ME: o performativo em risco <i>Renan Marcondes</i>	185
A dimensão política da arte: rascunhos sobre um Hélio Oiticica tardio <i>Miguel Gally</i>	203
Imagens do pensamento selvagem: estética e cosmopolítica entre os Aché, povo nômade da floresta tropical <i>Francisco Augusto Canal Freitas</i>	223
Imagem e catástrofe: algumas questões a partir da obra de Harun Farocki <i>Vinicius Pontes Spricigo</i>	247
Fredric Jameson e o tempo do espaço <i>Paolo Colosso</i>	263
(Re)escrita do nascimento da estética ou o regime estético das artes em Jacques Rancière <i>Daniela Cunha Blanco</i>	290
Da representação à expressão <i>Jacques Rancière</i>	313

Uma canção popular (séc. XIX-XX)

ANGÉLICA FREITAS

uma mulher incomoda
é interdita
levada para o depósito
das mulheres que incomodam

loucas louquinhas
tantas da cabeça
ataduras banhos frios
descargas elétricas

são porcas permanentes
mas como descobrem os maridos
enriquecidos subitamente
as porcas loucas trancafiadas
são muito convenientes

interna, enterra.

Por uma arte revolucionária independente

DORA LONGO BAHIA

Em 1938, o fundador do surrealismo André Breton (1896-1966) e o intelectual marxista Leon Trótski (1879-1940) escreveram o *Manifesto por uma arte revolucionária independente*. Na época da publicação do Manifesto, Trótski não pôde assiná-lo por razões políticas. O artista mexicano Diego Rivera (1886-1957) ocupou o seu lugar, dividindo a autoria com Breton. Em 1980, os arquivos de Trótski foram abertos ao público, na Biblioteca Houghton de Harvard, e revelaram diversos documentos, inclusive cartas entre ele e Breton¹ que atestaram a coautoria de Trótski².

¹ Publicadas em *Oeuvres*, Paris: Institute Léon Trotsky, 1978.

² Para maiores informações sobre o encontro e a correspondência entre Trótski e Breton, ver: HEIJENOORT, J. V. *Sept Ans Auprès de Léon Trotsky*. Paris: Lettres Nouvelles, 1978; DUGRAND, A. *Trotsky in Mexico*, translated by Stephen Romer. Manchester: Carcanet, 1992; GREELEY, R. A. "For an Independent Revolutionary Art: Breton, Trotsky and Cardena's Mexico, Surrealism, Politics and Culture". In: SPITERI, R. e LACOSS, D. Ed., *Studies in European Cultural Transition* (Aldershot, Hants: Ashgate, 2003); POLIZZOTTI, M. "When Breton Met Trotsky". *Partisan Review*, 62.3, 1995; ROCHE, G. "Breton, Trotsky: une collaboration". *Pleine Marge* 3, 1986 e "La rencontre de l'Aigle et du Lion. Trotsky, Breton et le Manifeste de Mexico". *Cahiers Léon Trotsky* 25, 1986; PERSINGER, C. L. *The Politics of Style: Meyer Schapiro and the Crisis of Meaning in Art History*. Pittsburg: ProQuest, 2007; BRETON, A. *Visite à Léon Trotsky*. Pauvert: La Clé des Champs, 1953.

No manifesto, Breton e Trótski³ afirmam que a arte verdadeira:

[...] a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que seja apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado.

Trinta anos depois, o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) ainda acreditava que a arte poderia transformar a sociedade, sendo a única força verdadeiramente “revolucionária”. Numa declaração de 1973⁴, afirma que “só a arte seria capaz de dismantelar os efeitos repressivos de um sistema social senil que estaria cambaleando, com os dias contados”. Beuys entendia a esfera da arte como um campo multidisciplinar, que invadia a economia e a política, sendo uma forma de mobilização social. Ele dizia que todo homem é um artista, ou seja, que todo homem tem a capacidade de aplicar criatividade a diversas esferas da vida, e considerava suas aulas como parte de sua obra, uma “escultura monumental”.

Em 1974, junto com o escritor Heinrich Böll (1917-1985), Beuys fundou a *Freie Internationale Universität* (FIU) [Universidade Internacional Livre], que tinha o objetivo de ajudar a tornar real a capacidade inerente a cada pessoa de ser um ente criativo. A universidade de Beuys pregava a miscigenação ideal entre o emissor-professor e o receptor-aluno como o vetor de criação e circulação da memória social, sinalizando a falência do sistema educacional universitário, que precisava ser remodelado, e pregando a necessidade da interdisciplinaridade, da

³ BRETON, A.; TROTSKY, L. *Por uma arte revolucionária independente*. Trad.: Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra, 1985, p. 37-38.

⁴ JOACHIMIDES, C. M.; ROSENTHAL, N. (Ed.). *Art into society, society into art: seven German artists, Albrecht D., Joseph Beuys, K. P. Brehmer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzger, Klaus Staack*. London: Institute of Contemporary Arts. Catálogo: Art into Society, Society into Art, 1974, p. 48.



Fig. 1: Joseph Beuys. Espaço de oficinas da FIU durante Documenta 6, Kassel, 1977.

isonomia política e da democratização do ensino⁵, pontos que ainda estão sendo reivindicados pelos estudantes brasileiros nas diversas ocupações das escolas e universidades do país, durante os últimos anos.

Demokratie ist lustig [A democracia é divertida] é uma foto que mostra o artista com seus alunos, saindo da secretaria da *Staatliche Kunstakademie Düsseldorf* [Academia Nacional de Belas Artes de Düsseldorf], em 10 de outubro de 1972, após a chegada da polícia. Beuys e seus alunos ocuparam a secretaria da escola, reivindicando acesso irrestrito à educação. No dia seguinte à intervenção policial, Beuys foi demitido do cargo de professor que ocupava desde 1961.

O que seria uma “força verdadeiramente revolucionária”, no contexto do capitalismo, que absorve todos os antagonismos e riscos, autorreorganizando-se constantemente e permanecendo como uma verdadeira força revolucionária e disruptiva?

Da mesma forma que um político e um cientista, um artista é responsável tanto por sua obra quanto por suas implicações públicas, e tem que estar ciente

⁵ Ver KUONI, C. (org.) *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America: Writings by and Interviews with the Artist*. New York: Four Walls Eight Windows, 1990. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto>> Acesso em: 22 de agosto de 2017.



Fig. 2: Joseph Beuys. *Demokratie ist lustig*, 1973.

de suas articulações com as instituições do poder, sejam elas o Estado – que estabelece o que é digno de se tornar cultura nacional – a mídia –, que decide o que é verdade, o que é pós-verdade e o que não é nenhuma das duas – e o poder econômico privado ou corporativo, representado pelos colecionadores, investidores e instituições – que decidem quem integra as grandes coleções e exposições. Articulações inevitáveis, já que a arte, pelo menos desde a Idade Média, mantém relações cordiais com o poder – incorporado primeiro pela igreja, depois pela aristocracia, pela burguesia e, mais recentemente, pelas corporações.

Até o começo do século passado, o artista tinha, mesmo imerso nesses jogos do poder, duas alternativas: fazer o jogo das necessidades do opressor – e se tornar um “pintor da corte” – ou adotar uma posição marginal e vanguardista que, apesar de depreciativa das massas, proporcionava, com o decorrer do tempo, uma iconografia crítica que funcionava como agente desmistificador da história material. A arte tinha um aspecto dialético que desempenhava uma função política vital: a mútua desmistificação entre realidade material e expressão estética. Por um lado, a arte necessitava de elementos da história material para sua interpretação, de forma que os “tesouros” culturais deixassem de ser apetrechos da classe dominante. Por outro lado, ela proporcionava uma iconografia crítica para decifrar essa mesma história material, de maneira que seus elementos ainda pudessem constituir, parafraseando Walter Benjamin, uma “constelação revolucionária com

o presente”⁶.

As pretensões universais e emancipatórias da modernidade combinaram-se com o capitalismo liberal e com o imperialismo, sendo assimiladas pelo establishment político e cultural. A arte acabou se tornando uma de suas armas ideológicas mais efetivas. As obras de artistas norte-americanos como Jackson Pollock (1912-1956), Robert Motherwell (1915-1991) e Mark Rothko (1903-1970) foram utilizadas pela CIA, durante a Guerra Fria, como propaganda capitalista, representando os Estados Unidos em diversas exposições internacionais⁷. Suficientemente plena de alienação e de ansiedade, elas funcionavam como expressão da fragmentação violenta e da destruição criativa, comprovando o compromisso norte-americano com a liberdade de expressão, o individualismo, a inovação e a criatividade – ideais liberais num mundo “ameaçado” pelo totalitarismo comunista⁸.

O modelo teleológico modernista tornou-se insustentável e acabou fornecendo o fundamento material e político para o aparecimento dos movimentos contraculturais e antimodernistas dos anos 1960. Surgidos no apogeu do capitalismo fordista – regime de acumulação de capital da “sociedade democrática, racionalista, modernista e populista”, em que impera a forma corporativa de organização de negócios, a divisão de trabalho e o aumento de produtividade⁹ –, eles demonstravam uma resistência cosmopolita e transnacional à tendência positivista e elitista do “modernismo universal”¹⁰ e à rigidez do sistema econômico

⁶ BUCK-MORSS, S. *Walter Benjamin: escritor revolucionário*. Trad.: Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona Editora S.A., 2005, p. 40.

⁷ SAUNDERS, F. S. “Modern art was CIA weapon”. *The Independent*, Londres, 21 de outubro, 1995. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>>. Acesso em: 2 de setembro de 2017.

⁸ Apesar de, nos anos 1930, o modernismo ter demonstrado amplas tendências socialistas, difundidas pelo surrealismo, pelo construtivismo e pelo realismo socialista, com o advento do expressionismo abstrato norte-americano verifica-se uma despolitização da arte, que acaba facilitando a utilização desta como arma ideológica. (HARVEY, D. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad.: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992, p. 43.)

⁹ Ford, idealizador desse sistema, percebeu que “produção de massa significava consumo de massa, um novo sistema de reprodução da força de trabalho, uma nova política de controle e gerência do trabalho, uma nova estética e uma nova psicologia” (ibid., pp. 121-122).

¹⁰ O modernismo universal, hegemônico desde 1945, exibiu uma relação confortável com os

em vigor¹¹. Antagônicas às formas de poder institucionalizado – de governanças corporativas e estatais monolíticas a partidos políticos e sindicatos burocratizados –, essas manifestações de resistência, centradas principalmente nas universidades e nas fábricas, culminaram na turbulência global de 1968, que atingiu diversas cidades ao redor do mundo, como Chicago, Paris, Praga, Cidade do México, Madri, Tóquio, Berlim...¹²

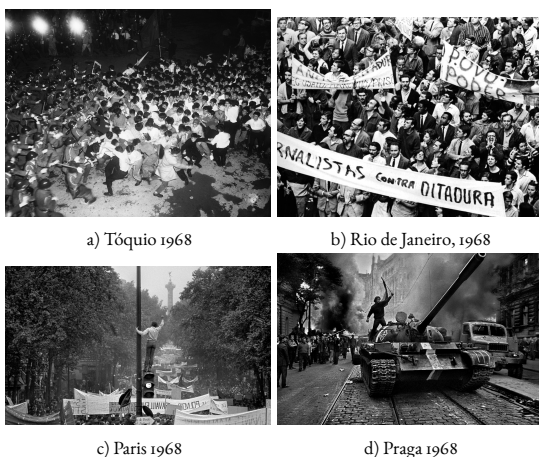


Fig. 3

centros de poder dominantes, numa “sociedade em que uma versão capitalista corporativa do projeto iluminista de desenvolvimento para o progresso e a emancipação humana assumira o papel de dominante político-econômica” (ibid., p. 42).

¹¹ “Havia problemas com a rigidez dos investimentos de capital fixo de larga escala e de longo prazo em sistemas de produção em massa, que impediam muita flexibilidade de planejamento e presumiam crescimento estável em mercados de consumo invariante. Havia problemas de rigidez nos mercados, na alocação e nos contratos de trabalho” (ibid., p. 135).

¹² Ibid., p. 44.

Esse período de turbulência social foi marcado também por novas transformações nas práticas artísticas. Passou a se acreditar na efetividade do fazer artístico como resistência ao capital e na possibilidade da existência de uma obra de arte desvinculada da mercadoria. O autor, “gênio criador”, perdeu sua hegemonia e transformou-se numa coletividade, num editor, num compilador, num estimulador ou mesmo num participante. A obra de arte, “aurática e eterna”, transformou-se numa ação, experiência ou prática que acontecia, muitas vezes, precisamente no momento de sua ruína, fazendo-se presente no instante de sua autodestruição.

As mudanças culturais e artísticas aconteceram como consequência da transição do chamado fordismo para a “acumulação flexível” – período caracterizado pela expansão das grandes corporações multinacionais, pela globalização dos mercados e do trabalho, pelo consumo de massa e pela intensificação dos fluxos internacionais do capital¹³ –, que acentuava ainda mais o novo, o fugidio, o efêmero, o fugaz e o contingente da vida moderna como substitutos dos “valores sólidos” implantados na vigência do fordismo e do modernismo. A “desmaterialização da arte”¹⁴, anunciada pelas neo-vanguardas de meados do século XX, na realidade, estava tornando visível a “desmaterialização da moeda”.

Com o tempo, a situação foi tornando-se ainda mais homogênea e consensual do que há algumas décadas. As manifestações contraculturais e as práticas “marginais”, de meados do século XX, foram capturadas, os procedimentos de resistência foram banalizados e a “subversão” artística foi transformada em mercadoria. Os *Parangolés* de Helio Oiticica (1937-1980) são um bom exemplo da reificação da experiência artística. Eles foram concebidos no ápice das experiências do artista sobre a relação entre cor e espaço, e podiam ser uma capa, um estandarte ou uma bandeira, concebidos inicialmente para serem vestidos ou carregados por passista

¹³ Ibid., p. 260.

¹⁴ Em 1968, os críticos de arte Lucy Lippard e John Chandler publicaram um artigo chamado “A desmaterialização da arte”, em que discutiam “manifestações artísticas que enfatizavam o processo de pensamento em detrimento da materialidade física”. (LIPPARD, L.; CHANDLER, J. “A desmaterialização da arte”. Trad.: Fernanda Pequeno e Maria P. Menezes de Andrade. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ. Ano XX, no 25, maio 2013. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25lucy.pdf>>. Acesso em: 4 de janeiro de 2016.)

da escola de samba Estação Primeira da Mangueira. O contato com a comunidade do Morro da Mangueira estimulou Oiticica a produzir a partir da experiência com a dança, dos ritmos dionisíacos do samba e das relações organizadas em torno da criação coletiva. Como título de sua nova proposição, Oiticica se apropriou da identificação de um abrigo improvisado, construído por um morador na rua, na qual se lia “Aqui é o Parangolé”. Para o artista, o *Parangolé* era a “totalidade-obra” que só existiria plenamente quando alguém a utilizasse e que só pelo movimento suas estruturas se revelariam.



a) P15 *Parangolé* Capa 12, *Eu incorporo a revolta*, 1967.



b) *Parangolé* exposto na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, Exhibition *Artevida: Corpo*, 2014.

Fig. 4

Atualmente os *Parangolés* são mostrados em cabides e a experiência do artista com a comunidade da Mangueira é transformada em apresentações de meia dúzia de sambistas, para meia dúzia de convidados VIPs, nas aberturas de exposições institucionais. A totalidade-obra de Oiticica é apresentada como relíquia sagrada, como “resto” nostálgico de algo que não mais existe.



Fig. 5: Cildo Meireles *Projeto Cédula*, 1970-1976.

Outro exemplo da apropriação da subversão pode ser vista na atualização do *Projeto Cédula* do artista Cildo Meireles. Em 1970, em plena ditadura militar, Cildo realizou as chamadas *Inserções em circuitos ideológicos*, que consistiam de objetos como vasilhames de coca-cola e notas de dinheiro com frases como “Yankees go home”, ou “Quem matou Herzog?” (jornalista morto na cadeia durante o regime militar). Numa declaração de 1981¹⁵, Cildo comenta que:

[...] a noção de público, ampla e generosa, foi substituída (por deformação) pela noção de consumidor, que seria aquela pequena fatia de público que teria o poder aquisitivo... As *Inserções em circuitos ideológicos* nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão,... em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afinilamento da inserção. Neles, a ‘inserção’ é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que o sistema se desenvolve: sofisticação tecnológica envolvendo alta soma de dinheiro e/ou poder... As ‘Inserções’ só existiriam na medida em que não fossem mais o trabalho de uma pessoa, quer dizer, na medida em

¹⁵ MEIRELES, C. *Cildo Meireles*. Texto Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Sousa. Rio de Janeiro: FUNARTE: Rio de Janeiro, 1981. Disponível em: <<http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inserc.htm>>. Acesso em: 22 de agosto de 2017.

que outras pessoas o pratiquem. A necessidade do anonimato é colocada, envolvendo por extensão a questão da propriedade.

Em 2013, Meireles resolveu retomar o projeto carimbando em notas de 2 reais a frase “Cadê Amarildo”, referindo-se ao desaparecimento do pedreiro Amarildo Dias de Souza, durante uma operação policial na favela da Rocinha, no Rio de Janeiro. Entretanto, nessa retomada do projeto, os circuitos ideológicos foram as capas de revistas de arte brasileiras e internacionais, resultando numa contradição com os próprios pressupostos do autor, de uma inserção pública e anônima num corpo social.



Fig. 6

Muitos artistas explicitam, em suas obras, as relações entre a arte e o mercado, simultaneamente conflituosas e amigáveis. O artista espanhol Santiago Sierra (1966), por exemplo, contrata colaboradores que não compartilham de suas ideias e, na maioria das vezes, nem conhecem sua pesquisa, obra ou objetivos. Alheios ao que seria o “verdadeiro sentido” da obra, cooperam com ele apenas com interesse



Fig. 7: Santiago Sierra. *Documentación de línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, 1999.

pecuniário, sendo, muitas vezes, submetidos a situações aviltantes ou constrangedoras por necessidade ou ignorância. Na sociedade “pós-industrial” em que vivemos, todas as obras de arte que usam o corpo alheio, mesmo aquelas com comprometimento ideológico dos participantes, levam a uma reflexão sobre a natureza alienada do trabalho no mundo capitalista. A remuneração paga pelo artista aos corpos utilizados é sempre, muitas vezes, inferior à riqueza gerada pelo trabalho desses corpos, um dilema ético que é sabiamente explorado por Sierra.

Em *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas* apresentada em Cuba, em 1999, seis jovens cubanos desempregados se deixam tatuar por trinta dólares, sem nenhum engajamento ideológico.

Ao mesmo tempo em que o artista europeu torna visível a natureza niilista do contrato de trabalho atual e os jogos de poder implícitos na arte, ele perpetua uma situação colonialista de exploração do mais fraco, do excluído social, sem subvertê-la. Apesar do consentimento dos jovens cubanos utilizados como matéria prima pelo artista, eles estão em situação de inferioridade com relação a ele. Na época em que a obra *Línea de 250 cm tatuada en 6 personas remuneradas* foi feita, trinta dólares correspondiam a uma refeição para um artista espanhol, mas para um cidadão cubano, a dois meses do salário de um médico. A desigualdade entre o empregador e o empregado retoma a tradição de exploração da América Latina e as obras acabam por se tornar alvo da crítica que elas próprias poderiam estabelecer.



Fig. 8: Tino Sehgal. *The Kiss*, 2014.

O artista Tino Sehgal (1976) tenta escapar dessa armadilha do mercado de arte de transformar toda a experiência em mercadoria. Para isso, ele elabora uma série de artimanhas: suas peças são coreografias executadas por intérpretes treinados de maneira regular, durante todo o período de suas exposições em museus ou galerias; seus materiais são a voz humana, a linguagem, o movimento e a interação e só existem de maneira efêmera, só podendo ser documentadas na memória do observador.

Entretanto, mesmo estipulando que não existam projetos ou instruções escritas, catálogos, fotografias ou qualquer tipo de documentação de suas “situações construídas”, Tino Sehgal vende suas obras. A transação ocorre mediante uma “conversa” entre o artista e o comprador, diante de um tabelião e de uma testemunha, reproduzindo os contratos contemporâneos de “prestação de serviço”. Apesar de reivindicar o descolamento de sua obra de qualquer objeto-fetichismo, as “situações construídas” de Sehgal são disponibilizadas em edições de 6 (com uma “prova de artista”), por preços entre \$85.000 e \$145.000¹⁶. Além disso, o artista participa de exposições/projetos patrocinadas por corporações multinacionais (como a Unilever) e concorre a prêmios financiados por Bancos e instituições financeiras (como o Bâloise Art Prize, financiado pelo grupo suíço Bâloise, de

¹⁶ LUBOW, A. “Making art out of an encounter”. *The New York Times Magazine*, 15 de janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/01/17/magazine/17seghal-t.html>. Acesso em: 15 de dezembro de 2017; DEGEN, N. “Making and selling ephemeral ‘situation’ art”. *Financial Times*, 13 de fevereiro, 2009. Disponível em: <https://www.ft.com/content/8d4928dc-f96e-11dd-90c1-000077b07658>. Acesso em: 15 de dezembro de 2017.

seguros e bancos).

A obra de Damien Hirst (1965), por outro lado, não é *sobre* o mercado; ela é o mercado: uma série de procedimentos feitos inteiramente ou, principalmente, para capturar e incorporar valor financeiro. O subproduto de suas atividades é o corpus mais autoritário da arte dos últimos tempos. Superfícies duras e brilhantes, animais que apodrecem e são destruídos assumem as qualidades do capital. Para Hirst, ganhar dinheiro não é suficiente, ele quer ser dinheiro: sem peso, onipresente, infinitamente circulante, imortal. Em 2008, Hirst fez uma exposição/leilão na *Sotheby's* de Londres, em que, segundo ele, promulgava a democratização do mercado de arte e se tornava um tipo de “rei Midas”. A intelectual feminista Germaine Greer¹⁷ (GREER, 2008), num artigo no jornal inglês *The Guardian*, escreveu:

[...] o inegável gênio do artista consiste em levar as pessoas a comprar suas obras. Damien Hirst é uma marca, porque a forma de arte do século 21 é o marketing. Desenvolver uma marca tão forte com uma racionalidade tão conspícua é um ato extremamente criativo – é revolucionário. Leilão de dois dias na *Sotheby's*, em que Hirst se dirigiu diretamente para o público, sem a intermediação de galerias. As vendas totalizaram 198 milhões de dólares por 218 itens.

Qual seria então o significado do termo revolucionário num sistema em que o marketing confunde-se com a arte? Num sistema que tudo devora, digere e regurgita em proveito próprio?

Nas escolas de arte, os estudantes aprendem a ser “jovens artistas”, estudando as estratégias de inserção no mercado, os procedimentos “revolucionários”, as técnicas tradicionais, as determinações históricas. As escolas de arte “lançam” jovens artistas na mesma frequência que as grandes lojas lançam suas novas coleções.

¹⁷ GREER, G. “Germaine Greer Note to Robert Hughes: Bob, dear, Damien Hirst is just one of many artists you don’t get”. *The Guardian*, 22 de setembro, 2008. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/sep/22/1>>. Acesso em: 2 de setembro de 2017.



Fig. 8: Damien Hirst. *Beautiful Inside my Head*, 2008.

Surgem os “jovens-artistas-mercadoria” que abastecem a demanda capitalista pelo “novo-sempre-igual”¹⁸.

O termo “jovem artista” significa muito mais do que um período na vida de alguém que faz arte. Não é simplesmente a mesma coisa que o “artista quando jovem” *joyciano*. Em seu primeiro romance, *Retrato do artista quando jovem*, escrito em 1916, James Joyce narra a “formação” de seu alter ego Stephen Dedalus. Conforme a personagem amadurece, o autor muda o estilo do texto, construindo um espelhamento entre conteúdo e forma. O livro é considerado um romance de formação, ou seja, um romance em que se expõe o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social ou político de uma personagem, nesse caso confundindo-se com o do próprio Joyce. Enquanto o termo “o artista quando jovem” é uma denominação retroativa, que pressupõe a existência de uma obra feita por alguém que faz arte (o artista), a nomenclatura “jovem artista”

¹⁸ De acordo com Walter Benjamin, “o novo-sempre-igual aparece palpavelmente, pela primeira vez, na produção em massa”, quando “a ideia da eterna recorrência transforma eventos históricos em produtos de produção em massa”. (BENJAMIN, W. “Central Park”. Tradução para o inglês: Lloyd Spencer. In: *New German Critique*, 34, Inverno 1985, pp. 48, 36 [tradução nossa]).

prescinde da obra. Ela estabelece uma categoria que existe antes da arte, uma aposta que pode dar certo (valorizar) ou não.



Fig. 10

Se a arte ainda incorpora algum pensamento revolucionário, é porque negocia com a memória de uma série de interrupções ambíguas. Apresenta-se como o *déjà-vu* de uma revolução esquecida, apagada, que nunca terminou de se realizar, que se emaranha e se confunde com as estruturas sociais do capitalismo¹⁹. Dessa confusão, surgem promessas de realização de um novo mundo, fundamentadas na negatividade que se espalha na violência contraditória da contemporaneidade e impossíveis de serem satisfeitas no presente. Indicam caminhos ou abrem fendas que só vão poder ser identificados retroativamente e que, nesse movimento, vão alterar as próprias coordenadas em que surgiram. Algumas dessas promessas poderão ser chamadas de arte revolucionária.

¹⁹ Ver MEDINA, C. "Contemp(t)orary: eleven theses". *E-flux journal*, nº. 12, janeiro 2010. Disponível em: <http://workeroi.e-flux.com/pdf/article_8888103.pdf>. Acesso em: 22 de agosto de 2017.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Central Park. Tradução para o inglês: Lloyd Spencer. In: *New German Critique* 34, Inverno 1985.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Vol. I. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 10a reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BRETTON, André; TROTSKY, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*. Tradução: Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin: escritor revolucionário*. Tradução: Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona Editora S.A., 2005.
- DEGEN, Natasha. *Making and selling ephemeral 'situation' art*. Financial Times, 13 de fevereiro, 2009. Disponível em: <https://www.ft.com/content/8d4928dc-f96e-11dd-90c1-000077b07658>. Acesso em: 15 de dezembro de 2017.
- GREER, Germaine. *Germaine Greer Note to Robert Hughes: Bob, dear, Damien Hirst is just one of many artists you don't get*. The Guardian, 22 de setembro, 2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/sep/22/1>. Acesso em: 2 de setembro de 2017.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- JOACHIMIDES, Christos M.; ROSENTHAL, Norman (Ed.). *Art into society, society into art: seven German artists, Albrecht D., Joseph Beuys, K. P. Brehmer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzger, Klaus Staack: catálogo*. London: Institute of Contemporary Arts. Catálogo: Art into Society, Society into Art, 1974.
- JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- KUONI, Carin, org. *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America: Writings by and Interviews with the Artist*. New York: Four Walls Eight

Windows, 1990. Disponível em: <https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto>. Acesso em: 22 de agosto de 2017.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. *A desmaterialização da arte*. Tradução: Fernanda Pequeno e Maria P. Menezes de Andrade. Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ. Ano XX, no 25, maio 2013. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013>. Acesso em: 4 de janeiro de 2016.

LUBOW, Arthur. *Making art out of an encounter*. The New York Times Magazine, 15 de janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/01/17/magazine/17seghalt.html>. Acesso em: 15 de dezembro de 2017.

MEDINA, Cuauhtémoc. “Contemp(t)orary: eleven theses”. *E-flux journal*, no 12, janeiro 2010. Disponível em: <http://workero1.e-flux.com/pdf>. Acesso em: 22 de agosto de 2017.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Sousa. Rio de Janeiro: FUNARTE: Rio de Janeiro, 1981. Disponível em: <http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inserc.html>. Acesso em: 22 de agosto de 2017.

SAUNDERS, Frances Stonor. “Modern art was CIA weapon”. *The Independent*, 21 de outubro, 1995. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>. Acesso em: 2 de setembro de 2017.

TROTSKY, Léon. *Oeuvres*. Paris: Institute Léon Trotsky, 1978.

Guerra das Imagens

ESTHER I. HAMBURGER¹

A reflexão apresentada nesse artigo é fruto de pesquisa em andamento, como tal provisória. No âmbito do pós-estruturalismo, o privilégio de abordagens relacionais que favoreçam a pesquisa sobre as relações que as imagens mediam; sobre as relações entre imagens e espaços públicos. Do meu trajeto, o lastro na antropologia que não hierarquiza arte e manifestações populares, mas pensa o conjunto das expressões humanas e as múltiplas relações entre elas; que leva em conta a memória, modificações e permanências ao longo do tempo; que se interessa pelas inscrições estéticas que os corpos expressam. A experiência de pesquisa etnográfica em regiões da urbe paulistana e a comparação como ferramenta de trabalho que favorece o procedimento de relativizar. Dos Estudos de Cinema e Audiovisual à ênfase nas imagens como interfaces que na sua forma carregam expressões de relações sociais que as constituem; e alimentam novas mediações. No limite, imagens que se referenciam em imagens.

O corpus extrapola os limites de uma obra, mas também de um meio. A ideia é mapear possíveis interlocuções fílmicas. Verifico essas interlocuções como reverberações do videoclipe no cinema; do documentário produzido para a TV a cabo no cinema; do material gravado por câmeras instaladas nos faróis do Rio de Janeiro no cinema; do material bruto coletado ao longo de um dia em que a TV transmitiu ao vivo e em tempo real os desdobramentos de um acontecimento no

¹ Professora do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo. E-mail: ehamb@usp.br.

bairro carioca do Jardim Botânico; de um filme no outro; dos movimentos sociais na internet, na televisão e no cinema.

Uma pauta privilegiada, as imagens e as formas audiovisuais que a paisagem humana e urbana de comunidades populares evoca. A própria denominação desses lugares em questão. A pergunta que alimenta interlocuções sucessivas e ainda em andamento: como reconhecer a vida, a efervescência cultural inteligente presente em lugares que ao longo do século XX, curiosamente o século do cinema, passaram de tabu a espaços que sintetizam os dilemas de um país, e também do mundo globalizado? Respostas são fílmicas, ao mesmo tempo que políticas e estéticas; e ecoam perguntas postas pela teoria crítica.

Escrevo em junho de 2018 em meio a um surto de violência entre policiais, traficantes e moradores de bairros cariocas. As vítimas são em geral jovens do sexo masculino, muitos negros. As estatísticas não deixam dúvidas sobre a configuração de uma situação de guerra, que embora presente já no título do documentário de João Moreira Salles e Kátia Lund, *Notícias de uma guerra particular*, filmado em 1997 e 1998 e lançado em 1999, continua a ser tratada não como tal, mas como sucessão de casos particulares, em sua maioria confinados a bairros pobres e a jovens negros. As notícias desses conflitos são veiculadas em jornais e telejornais, mas tratadas nas editorias de cotidiano, separadas das notícias políticas, onde acompanhamos os percalços de um processo eleitoral ceifado pelas investigações judiciárias que criminalizaram a política, branca e masculina.

No plano internacional, os acordos tácitos que regeram o mundo pós II Guerra Mundial se desfazem dando lugar a incertezas. A Guerra presente no título desse artigo se estende como metáfora às relações comerciais entre os países. O aumento da desigualdade social em diversas partes do mundo está na raiz da desestabilização internacional, ameaçando rompimento de estratégias colaborativas que mal ou bem orientaram a política internacional no pós-guerra. A distopia presente em *blockbusters* produzidos pela indústria cinematográfica de Hollywood contagia o noticiário. Não obstante, países da América Latina, onde os meios de comunicação se organizaram de maneira concentrada em grandes famílias²,

² Ver SINCLAIR, John. *Latin American Television*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

vivenciam diversificação de plataformas, realizadores, formas e conteúdos.³

Em junho 2018, helicópteros do exército sobrevoam favelas cariocas, voam baixo atirando dos céus em pessoas das comunidades. O método lembra as técnicas de combate à guerrilha adotadas pelo exército norte-americano na guerra do Vietnã. Primeira guerra televisionada, sua filmografia é abundante. Não por coincidência *Corações e Mentes*, documentário de Peter Davis, efetivo na denúncia da guerra do Vietnã nos anos 1970, inspira o documentário acima citado, que cerca de 20 anos atrás denunciou o conflito armado nos morros cariocas. O som recorrente do helicóptero a sobrevoar as zonas de guerra, a contraposição de opiniões divergentes sobre a guerra, o tom grave da música ao fundo, a evolução em direção ao final trágico, cemitério, enterro, morte. O filme de João Salles e Kátia Lund sistematiza a estrutura do conflito entre a “polícia e o traficante, e no meio do fogo cruzado, o morador”. Sua potência pode ser verificada na força de reverberação de suas imagens em uma sucessão de outros filmes que insistiram na abordagem do conflito, a partir de pontos de vista diferentes e em locais diferentes. A disputa em torno das formas de expressar as paisagens populares humanas e urbanas provoca a inclusão de cineastas e roteiristas provenientes das comunidades e eles trazem à tona memórias da discriminação. Ativos participantes do debate estético se apropriam de códigos visuais de maneira a evitar a posição de vítima que convencionalmente reforça a discriminação.

Recupero algumas das múltiplas apropriações e interlocuções fílmicas desencadeadas por *Notícias* para refletir sobre a materialidade das imagens como dimensão intrínseca da vida contemporânea. Detectar a força das imagens para reforçar estruturas de dominação nos leva a pensar no reverso: o potencial das imagens aliadas à memória para desarticular estruturas de discriminação. Imagens podem perpetuar a falta de autonomia, ao pressionar um popular em plano fechado contra um muro de tijolos, entrevistando-o em plena rua cheia de ruídos; ou respeitar o resguardo do industrial entrevistado em seu próprio gabinete, terreno que lhe é favorável, e onde sua voz se beneficia do silêncio ao redor. O exemplo

³ Sobre a diversificação da cena audiovisual contemporânea, ver PINON, Juan. “Complex Labor Relations in Latin American Television Industries”. In: CURTIN, Michael; SANSON, Kevin. *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*. Oakland, California: University of California Press, 2016, p. 132-145.

é mencionado por Jean Claude Bernardet em sua interpretação de *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno.⁴ A pesquisa de alternativas formais de enquadramento, montagem, captação de som, move cineastas, ensaístas e ativistas em busca de formas de estimular o pensamento e de imaginar como viver junto⁵.

Um narrador em *over* oferece dados assustadores sobre o número de homicídios no Rio de Janeiro. No plano das imagens, uma viatura se aproxima de uma unidade de incineração de drogas e de armazenamento de armas ilegais apreendidas pela polícia. Ficamos com as chamas do forno alimentado pelo pó branco. A introdução informa o ano de filmagem, antes de abrir caminho para o contraste de opiniões, lugares e perspectivas ao longo do filme. *Notícias de uma guerra particular* foi feito para a televisão a cabo, serviço na época, e até hoje, restrito a residências de famílias abastadas moradoras de regiões metropolitanas.⁶ Percorreu também o circuito de festivais. Embora o documentário seja anterior à TV digital, ele circulou em versão pirata, anos depois, como extra do DVD também pirata de *Tropa de elite* (2007). Essa reverberação popular pode ser pensada como forma de apropriação popular do filme depois de pronto.

A frase que encerra a introdução de *Notícias*, citada acima, sintetiza a arquitetura do filme estruturado em torno de entrevistas com pessoas que podem ser associadas a uma dessas posições: “o policial, o traficante, e no meio do fogo cruzado, o morador.” A frase poderia servir de legenda à célebre “sequência da galinha”, que introduz um outro filme que participa dessa série de interlocuções, *Cidade de Deus*. O filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund, baseado no romance de Paulo Lins, apropria e sintetiza em versão explosiva a denúncia que encerra a abertura do documentário que o precedeu. O cinegrafista corre rente ao chão atrás da galinha que o bando de Zé Pequeno persegue pelas vielas de uma favela. A ave, inteligente, foge para não ser jogada na panela de água fervente.

⁴ Os trechos mencionados se encontram no primeiro capítulo de BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo* (1985). São Paulo: Cia das Letras, 2003.

⁵ BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble: Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Paris: Seuil Imec, 2001.

⁶ Em 2010 apenas 12% das residências brasileiras tinham acesso à TV a cabo.

Foge para escapar da lâmina da faca afiada nos primeiros acordes instrumentais do filme. A corrida revela fragmentos de uma paisagem urbana de vielas estreitas, tortuosas e inclinadas. No final a perseguição desemboca na atualização do confronto geometricamente situado no espaço cenográfico em locação: de um lado a turma do Zé Pequeno, do outro policiais e, no meio do fogo cruzado, Buscapé, o morador, fotógrafo, narrador, mas não protagonista do filme.⁷ O desenlace do confronto é interrompido por um giro de 360 graus da câmera em torno do corpo do jovem negro que busca uma carreira no jornal como alternativa à vida no crime. O giro da câmera, que não era um movimento elementar em 2002, encerra a introdução e faz a passagem para um *flashback* que explica a história do conjunto habitacional Cidade de Deus. A luz amarelada do sol forte incide sobre as ruas largas e planas de traçado reto, em forma de grade, esquinas em 90 graus, terra batida, poeira marrom. A passagem daquele bairro emergente, de casas iguais, pequenas, mas espaçosas, separadas por quintais, para a paisagem dos anos 1980, íngreme e apertada, de vielas tortuosas em tonalidade azul escuro não se explica bem no filme. O ritmo acelerado da montagem pop contribui para que as configurações espaciais não abalem a verossimilhança da narrativa. A presença de Kátia Lund como co-diretora do documentário e da ficção sinaliza outro ponto em comum entre os dois filmes, na mediação entre a produção e os moradores do morro de Santa Marta no documentário com João Moreira Salles e na articulação do laboratório de atuação Nós do Cinema no trabalho com Fernando Meirelles. No documentário ouvimos a voz da diretora a entrevistar os meninos que trabalham no tráfico. Rostos embaçados pelo efeito vaselina, eles proferem desejos bárbaros e ameaçadores, se defendem por trás da máscara do estereótipo mais terrível, armam a guarda para assustar, evidência de que ao menos entre aquelas crianças que viviam no Morro de Santa Marta, os códigos da democracia constitucional não estavam – e continuam a não estar – em vigor.

⁷ Ismail Xavier et al. distingue o narrador Buscapé do protagonista Zé Pequeno. O primeiro é dono da voz over subjetiva que alinhava o filme de montagem acelerada e planos curtos. O segundo é o personagem cujas ações movem a narrativa. O protagonismo de Zé Pequeno de certa forma esvazia a força do narrador reduzido a observador privilegiado. Ver XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados”. In: *Novos Estudos – CEBRAP*, nº. 75, 2006, p. 139-155.

Cidade de Deus foi construída para receber moradores expulsos pela iniciativa de higienização urbana efetivada no imediato pós-64 pelo governador Carlos Lacerda. Na mesma época movimentos semelhantes ocorreram em outras cidades brasileiras, entre as quais Brasília, história que vem à tona em outro filme do início do século XXI, *A cidade é uma só* (2011), de Adirley Queirós, cineasta e morador de Ceilândia, para onde foram transferidos moradores obrigados a se retirar da área do plano piloto. Adirley Queirós combina códigos do documentário e da ficção de maneira original em seu esforço de compartilhar a memória local também em *Branco sai, preto fica* (2014), premiado no Festival de Brasília.

Paulo Lins morou em Cidade de Deus. Como Adirley Queirós, chegou à universidade. O movimento ascendente desses jovens pertencentes às classes populares estimula a reflexão contundente sobre sua história e sobre os lugares onde moram ou moraram. Paulo Lins explica em sua entrevista em *Notícias de uma guerra particular* que nos anos 1980 a violência teria aumentado nos morros cariocas como consequência da intensificação do tráfico de drogas. O ex-morador possui autoridade de ter pertencido ao lugar para denunciar e a qualificação de quem foi capaz de dar forma literária a sua denúncia, publicada pela Cia das Letras por indicação de Roberto Schwarz.

João Cezar de Castro Rocha detecta no livro de Paulo Lins, na literatura de Ferréz, no rap dos Racionais o que ele define como a *dialética da marginalidade* em oposição ao que Antônio Cândido em seu célebre ensaio denominou *dialética da malandragem*.⁸ Embora o artigo se aventure no cinema, a base da noção proposta está na chamada literatura marginal. O confronto, em vez da conciliação, a violência explícita no lugar do ocultamento do conflito caracterizaria o que o título do artigo se refere como “a guerra de relatos no Brasil contemporâneo”. A versão fílmica do livro teria diluído a ambiguidade presente no narrador do livro em favor de um narrador que concilia. A interpretação de Rocha não leva em conta a dissociação apontada por Ismail Xavier entre narrador e protagonista do filme, que acaba por esvaziar o primeiro em favor do segundo, Zé Pequeno, vilão

⁸ ROCHA, João César de Castro. “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo, ou a ‘Dialética da Marginalidade’”. *Letras*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, nº 32, 2005, p. 153-184.

responsável por mover a narrativa, na chave da vingança e da não conciliação. A força do filme está no poder do vilão, inclusive de acabar com a malandragem. *Cidade de Deus* provocou e continua a provocar críticas. A crítica ao excesso de violência, sendo a cena paradigmática aquela em que um menino é obrigado, como prova de fogo de sua entrada para o crime, a escolher uma outra criança para ser punida à bala. A associação entre crianças e crime, a infantilização do tráfico contribuiria para a espetacularização da vida na favela. O filme inteiramente situado em espaços na favela que o título identifica com uma comunidade específica, existente no mapa da cidade, associa a guerra que o filme encena com a vida cotidiana naquele lugar específico, provocando assim uma espécie de efeito metonímico, a parte pelo todo. As técnicas de maquiagem adotadas para aumentar o contraste das peles negras abrilhantadas com óleo, associadas à montagem vertiginosa de uma história de ação valeram a alcunha de cosmética da fome.⁹

O rapper MV Bill, morador de Cidade de Deus, protestou contra a apropriação de seu lugar de moradia. O protesto do músico creditado pela canção de *Palace II* (2000), curta metragem de Fernando Meirelles feito como laboratório para o longa e veiculado na rede Globo, se iniciou com um artigo, mas se desdobrou em filme e dois livros. *Falcão, meninos do tráfico*, documentário de MV Bill e Celso Athayde, demonstra que a situação que o filme sugere estar confinada a uma comunidade carioca, de Cidade de Deus, estava já em 2006 disseminada nas periferias das grandes cidades brasileiras. O projeto do artista de Cidade de Deus foi veiculado pela Rede Globo de televisão em uma inédita concessão da emissora à exibição de material captado de maneira independente, no *Fantástico*, por 50 minutos seguidos. Os diretores consideraram a exibição na Globo como uma apropriação legítima do espaço televisivo, que permitiu que seu trabalho tenha sido visto por milhões de brasileiros. Outras lideranças comunitárias, como Ferréz, escritor do Capão Redondo, no entanto consideraram a exibição na Globo como uma traição. A guerra pelo controle das imagens gera divisões inesperadas

⁹ Para um estudo do processo de criação de Cidade de Deus, que inclui a informação de que devido a problemas com lideranças do movimento o filme foi filmado em sua maior parte em locações fora da comunidade que dá título ao filme, ver MACHADO, Ludmila Ayres. *Cidade de Deus: a construção imagética da favela*. Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

mesmo no campo dos artistas emergentes em comunidades da periferia. Muitos outros cineastas surgiram em torno de coletivos de produção em lugares como Contagem ou Ceilândia, além do Rio de Janeiro.

A preocupação em não revelar a identidade ou o local de moradia das pessoas entrevistadas levou os cineastas amadores a filmar com pouca luz, em planos fechados, e a aplicar o efeito vaselina no rosto das pessoas entrevistadas. O efeito estético é de embaço, a sensação transmitida é de que “está tudo dominado”.¹⁰ Declarações semelhantes àquelas proferidas por meninos entrevistados em *Notícias* se multiplicam em *Falcão*, que reforça a noção de que essa infância não tem futuro. As incursões fílmicas geradas nesse debate não se esgotam aqui. Ao contrário, as reverberações continuam a estimular outras realizações no Brasil e no exterior.

Surge uma categoria de filmes conhecida como *favela situation*, frequente nos festivais internacionais de cinema do início do século XXI. Talvez o público internacional tenha localizado no Brasil e em outros países fora do eixo euro-americano sua ansiedade diante do aumento da desigualdade social em seus próprios países. A intensificação da imigração de cidadãos que não encontram emprego ou condições de sobrevivência em países do norte da África e do oriente médio vem sendo interpretada como ameaça à estabilidade conquistada pelos países europeus no pós-guerra. Além disso, resultados eleitorais recentes, como a vitória de Donald Trump nos Estados Unidos, ou a coalisão que apoiou a saída da Inglaterra da Comunidade Europeia revelam a fragilidade de segmentos das classes médias daqueles países que vêm perdendo poder aquisitivo com o aumento da desigualdade social. Empobrecido, esse eleitorado de classe média tem cedido ao apelo de partidos e propostas populistas. Deslocados no tempo e no espaço, jovens meninos brasileiros negros, pobres favelados, identificados com a economia ilegal e baseada em códigos de conduta violentos e inconstitucionais figuram pelos mais diversos pobres do mundo, abandonados pelo Estado.

O Brasil, ao contrário desses países europeus e dos Estados Unidos, desde as décadas finais do século XX e no início do século XXI viveu uma melhoria consistente de condições de vida. Interessa contrastar a trajetória de diminuição

¹⁰ Abordo esse filme em HAMBURGER, Esther. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo.” In: *Novos Estudos – CEBRAP*, nº 78, 2007.

da desigualdade já em curso na época, que se consolidaria nos anos seguintes e até 2013-14, com esse predomínio momentâneo das imagens literais da guerra. Não que a desconexão seja completa. Paulo Lins relata uma outra mudança histórica perceptível no cotidiano dos bairros pobres cariocas, a presença acentuada do tráfico de drogas, que mudaria a qualidade da vida, substituindo a malandragem pela disputa profissional e bárbara entre grupos rivais, com conexões transnacionais com os países produtores de cocaína.

O livro de Paulo Lins e o filme de João Moreira Salles geraram reverberações que apresentam outras perspectivas sobre o tráfico de drogas, os meninos envolvidos no movimento, os bairros populares nas regiões metropolitanas brasileiras, a violência policial, a discriminação de classe, gênero e raça. Enquanto os índices de saúde e educação melhoravam, uma vigorosa produção audiovisual debateu como abordar o problema do cotidiano tomado pelo crime e pela violência de Estado. A forma espetacular de alguns desses filmes gerou reação crítica incisiva. A abundância de filmes desse tipo e o contraste entre as histórias que contam e a ascensão social que se verificava nos estratos mais pobres da população levaram primeiro a um pique de produções nessa linha. Em 2006, por ocasião dos ataques do PCC em São Paulo, cineastas envolvidos com filmes sobre esses universos foram consultados pelos jornais diários em seus cadernos especiais sobre a organização criminosa que se fez presente de maneira radical no espaço urbano paulista. O cinema nesse momento possuía mais conhecimento sobre o problema que os cientistas sociais. E dessa vez o cinema, e não a televisão, estava à frente ao provocar o debate sobre questões polêmicas e sensíveis.

Favelas e bairros populares ocupam lugar privilegiado na obra de Eduardo Coutinho.¹¹ Adirley Queirós é formado na UnB e faz filmes com seus amigos de Ceilândia, em Ceilândia. *A cidade é uma só*, reflexão sobre a remoção dos operários que construíram Brasília para Ceilândia em operação higienizadora semelhante à que ocorreu no Rio de Janeiro e que originou Cidade de Deus, que

¹¹ Para uma discussão das relações entre Eduardo Coutinho e a filmagem em favela, bem como para uma discussão da construção do espaço fílmico em *Branco sai, preto fica*, ver HAMBURGER, Esther. "O cinema imaginativo de Adirley Queirós". In: WILQ, Vicente (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. Coleção CINUSP, volume 6. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 101-118.

gerou o escritor Paulo Lins, o livro e o filme de mesmo nome. Adirley Queirós fez também o docu-ficção científica *Branco sai, preto fica*, longa metragem que ganhou o Festival de Brasília em 2014. Ambos os filmes navegam nas ambiguidades que caracterizam as relações entre ficção e documentário no cinema. O último explicitamente adota o registro da ficção científica como alternativa ao registro documental, justamente como recurso anti vitimização. A estratégia dramática foi sugerida pelos dois amigos negros do diretor branco que sofreram na carne as consequências de aberrante violência racista de Estado contra cidadãos indefesos, nos idos de 1986, início da chamada Nova República. A estratégia de recorrer à ficção científica, precária na produção de baixo orçamento, valoriza o relato fílmico do episódio, que ganha o mundo a partir da memória dos moradores da cidade satélite. A decupagem constrói espaços diferenciados, valoriza os espaços urbanos específicos de uma região pouco filmada. O abandono da linguagem da câmera na mão, se deslocando nervosamente nas periferias, em permanente sobressalto, por uma narrativa de planos fixos, longos, com profundidade de campo favorece a construção de espaços amplos e povoados de traquitanas produzidas pela imaginação local. Surge uma paisagem diferenciada, a salientar a originalidade de edificações originais como que a sugerir a heterogeneidade da arquitetura local.

Mataram meu irmão (Cristiano Burlan, 2013) é outro exemplo de filme feito na periferia para documentar a violência de Estado relacionada ao tráfico de drogas e aos seus tentáculos nos bairros pobres da periferia paulistana. A voz masculina em *over* sobre um fundo negro conversa pelo telefone com a atendente de um cemitério paulistano em busca dos restos mortais do irmão assassinado pela polícia. De Minas Gerais, na cidade industrial de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte, a produtora Filmes de Plástico faz filmes, como os de André Novais, que propõem padrões de beleza e romantismo avessos ao glamour típico das novelas de televisão. O cineasta atua como personagem de si mesmo, em tramas que valorizam o tempo dilatado da rotina do dia a dia. As mulheres se mobilizam para entrar também.¹² No conjunto, esses filmes e outros mais

¹² Sobre *Antonia*, filme e série de Tata Amaral, ver STUCKER, Ananda. *A periferia nos seriados televisivos Cidade dos Homens e Antonia*. Mestrado no Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

sinalizam as possibilidades que a diversificação de plataformas e o financiamento a produtoras independentes oferecem para o adensamento do debate político com o enfrentamento de formas de discriminação recorrentes, mas difíceis de encarar. O pertencimento social dos cineastas¹³ não resolve as questões envolvidas no debate virtual sobre como expressar visualmente a discriminação, ou melhor, sobre como ajudar a desarticular a discriminação. Mas a apropriação da linguagem fílmica por diretores que experimentam situações urbanas diferenciadas, que, embora majoritárias, são relativamente raras na paisagem audiovisual brasileira, traz à tona eventos, espaços e formas, que contribuem para enriquecer, ainda que em plataformas digitais de menor circulação, o debate público virtual.

O problema é recorrente na história do cinema e do audiovisual, e na crítica. Como reconhecer a violência e a discriminação e ao mesmo tempo contribuir para desarticular discursos que reforçam a discriminação? Como não reforçar a posição de vítima de quem foi mutilado? A trajetória de superação do trauma passa pela afirmação de alternativas estéticas e políticas. Que enquadramentos usar para estimular o pensamento e a liberação em detrimento de reforçar o poder de quem impetrou a agressão e o trauma de quem foi agredido? As perguntas não são novas, mas são repostas em diversas situações de disputa pelo controle da produção e da difusão de imagens ao redor do mundo.

Quando os atentados de 11 de setembro de 2001 demonstraram o potencial da apropriação da linguagem do espetáculo, eles expressaram de forma contundente dinâmicas que já estavam em curso, em escalas variadas, em diversos lugares do mundo. Cinema que extravasa os estúdios e as telas grandes, para reverberar ao vivo. Roteiro de cinema espetacular produzido em *timing* televisivo, a derrubada de dois edifícios simbólicos, que se notabilizaram pela altitude, transformados em alvo de aviões, meio de transporte que abrevia o tempo de deslocamento no espaço, símbolo de velocidade, a performance registrada ao vivo pelas câmeras

¹³ KORNIS, Monica Almeida. “Cidade dos Homens e Falcão, meninos do tráfico: representações televisivas da realidade brasileira em tempos de debate sobre direitos e cidadania”. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Direitos e cidadania: justiça, poder e mídia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007, p. 215-238.

de televisão. O espetáculo repetido à exaustão ao redor do mundo. A guerra das imagens se revela imediatamente na cobertura contida do evento. As imagens do ataque simbólico ao centro do Império são mudas. Ouvimos vozes de repórteres no estúdio a entrevistar pelo telefone pessoas que testemunharam os primeiros lances do ataque. Não há imagens dessas testemunhas oculares. Não há *zoom in*. Observamos o ruir das torres gêmeas de longe. Embora saiba-se que cerca de 3.000 pessoas morreram, que muitos em desespero se jogaram do edifício em chamas, a cobertura televisiva excluiu sangue, gritos, ou corpos dilacerados.¹⁴ Mesmo higienizado, o espetáculo é contundente e continua a reverberar, por exemplo, no interior de templo islâmico no norte da Tailândia, onde não se pode fotografar. O painel gigante, acima e ao lado da porta na parede que fica para trás de quem entra: de um lado o fogo destrói as torres do World Trade Center, do outro, Neo, personagem do filme *Matrix* (1999) vestindo jeans e tênis All Star. Curioso painel figurativo em um templo muçulmano. O mural imenso faz contracenar a figura da personagem herói da ficção, relativamente aumentado, com a imagem mimetizada do documentário, das torres em chamas, como se nesse plano da imaginação religiosa o primeiro antecipsasse o segundo, capturados ambos elementos da cultura norte-americana na cruzada renovada, em que o Islã contra-ataca, se apropriando da linguagem do espetáculo, para usar o termo cunhado por Guy Debord.¹⁵

Ao sul do Equador, no Brasil contemporâneo, a discriminação racial gera debates análogos àqueles suscitados pelas diversas tentativas de expressão visual dos horrores produzidos pelo nazismo. Homens pobres, negros, jovens, alvo preferenciais da violência urbana relacionada ao tráfico de drogas. O debate se dá em torno da forma das imagens: filmes, documentários ou de ficção, na TV ou no cinema, acumulam proposições estéticas.

Andreas Huyssen, na linha da teoria crítica em uma espécie de arqueologia conceitual, estabelece a constituição mútua do modernismo e da cultura de massa

¹⁴ Para uma descrição da cobertura dos atentados de 11 de setembro de 2001 ver HAMBURGER, Esther. "Visualidade, Visibilidade e Performance em 11 de setembro de 2001". In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. *Visualidades Hoje*. Salvador: Editora da UFBA, 2013.

¹⁵ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo* (1967). Rio de Janeiro, Contraponto, 2002.

no século XIX, o “grande divisor” que recortou o mundo estabelecendo associações de gênero, o âmbito doméstico, feminino, da intimidade, emocional, da cultura de massa. O modernismo racional, público e masculino. A vanguarda que embaralha a ordem estabelecida no regime do divisor e daí seu potencial de incomodar. “Madame Bovary c’est moi”, a frase de Flaubert a perturbar o divisor que se faz presente no interior de seu romance, a protagonista como consumidora da baixa literatura folhetinesca. “Franz Biberkopf sou eu” ecoa Rainer Fassbinder cerca de 200 anos depois, referindo-se ao protagonista de *Berlin Alexanderplatz*, romance canônico de 1929 escrito por Alfred Döblin, que o cineasta adaptou em 1980 na forma de seriado para a televisão pública alemã.¹⁶

Fassbinder causou escândalo ao associar sua persona controversa e bissexual ao personagem que nada mais queria do que se tornar um cidadão bem-comportado. Sua interpretação seriada do romance, produzida pela TV pública alemã, foi exibida nos anos 1980 em sessões contínuas de duração variada (uma espécie de prenúncio da prática de *binge watching*) em salas de cinema nos Estados Unidos¹⁷ e em outros países como o Brasil. Quando estreou na Alemanha a série provocou polêmica devido à associação homossexual ao personagem protagonista, um ariano pobre que em um ataque de ciúmes espancou até a morte a mulher com que vivia. O crime o levou à cadeia por quatro anos. O romance e a série contam as tentativas de Franz Biberkopf de se regenerar depois de cumprir pena na Berlim dos anos 1920 – desemprego, emoções políticas e amorosas à flor da pele. A dilaceração do tecido social que precedeu a tragédia nazista e a Segunda Guerra Mundial é o cenário do romance e da série. O tom irônico do romance está presente na versão televisiva. Um anti-herói que sofre privações sucessivas, em sua epopeia de regeneração, processo do qual emerge ao final um porteiro dócil, quase lobotomizado. Fassbinder acrescenta ao romance um longo epílogo onírico, de quase duas horas, no qual fluem desejos incontidos insinuados na série. Alfred Döblin parece ter antecipado o homem obediente que no limite compactua com os horrores propostos pelo poder instituído, o personagem de alguma maneira

¹⁶ SHATTUC, Jane. *Television, Tabloids, and Tears: Fassbinder and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

¹⁷ SONTAG, Susan. “Do romance ao Filme: Berlin Alexanderplatz, de Fassbinder”. In: *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras: 1983, p. 163-174.

guarda semelhanças com a “banalidade do mal” que Hannah Arendt detectaria 32 anos depois da publicação do romance modernista alemão, 19 anos antes da produção da série e 16 anos depois da queda do III Reich, em sua cobertura do julgamento do oficial nazista Adolph Eichmann em Israel.

Na introdução à versão brasileira de sua coletânea, Andreas Huyssen¹⁸ questiona o que identifica como *ossificação* em obras e também na crítica do fim do século XX. Sem uma resposta definitiva, o autor observa as limitações da crítica que define como objeto obras individuais, prontas, isoladas. Huyssen aponta o esgotamento das estratégias do alto modernismo, uma vez que a essa crítica resta a opção de consagrar ou não um objeto a um panteão desprovido de energia própria transformadora. A indústria cultural incorporou o choque e a montagem. E obras experimentais que poderiam se identificar com a vanguarda são subjetivas, buscam o háptico, sensível, a superfície¹⁹, elementos intrínsecos à indústria cultural tal como definida por Adorno e Horkheimer.

Huyssen esboça a ideia de crítica como processo como alternativa. O pensamento do professor alemão radicado nos Estados Unidos está em sintonia com movimentos nas artes visuais, onde obras se definem como processos, buscam incorporar interlocutores, promover diálogos transmidiáticos e transdisciplinares, além problematizar e tencionar o universo da indústria cultural.

Embora a filosofia pós-estruturalista tenha reconhecido o cinema como matéria do pensamento, no âmbito dos Estudos de Cinema esse debate apenas se inicia. A guerra das imagens se impõe na definição de estratégias artísticas²⁰, ou na definição da arquitetura espetacular de manifestações políticas.²¹ As imagens configuram espaços públicos virtuais, no limite apropriados como campos de batalha.

Imagens ocupam o mundo sensível, saturado por telas dos tamanhos mais

¹⁸ HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

¹⁹ BRUNO, Giuliana. *Surface, matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

²⁰ STAM, Robert. *Keywords in Subversive Film and Media Aesthetics*. New York and London: Wiley Blackwell, 2015.

²¹ CLARK, T. J.; BOAL, Iain A.; MATTHEWS, Joseph; WATTS, Michael. *Afflicted Powers, Capital and Spectacle in a New Age of War*. London and New York: Verso, 2006.

KELLNER, Douglas. *Media Spectacle and Insurrection, 2011*. London: Bloomsbury, 2012.

variados, capazes de captar e difundir. Há ainda uma perversa coincidência a assombrar o esforço de pensar com imagens: o que é irrelevante para a crítica muitas vezes coincide com o que é relevante para a indústria e para o público. A crítica se isola em um autoexílio, abrindo mão de enfrentar o desafio de adensar o potencial do pensamento, em tempos em que a indústria cultural, vitoriosa ao longo do século XX, domina.

Como contribuir para gerar processos com potencial de alterar a *partilha do sensível*, para usar a expressão de Jacques Rancière²² As imagens, em sua imanência, ou, para usar termos contemporâneos, como interfaces a mediar interlocuções em jogos que se estabelecem com elas e por meio delas. A tentativa de reconhecer o universo sensível das imagens como terreno de definição de subjetividades como processos continuamente redefinidos em função de alteridades múltiplas definidas nos próprios jogos de compreensão, em detrimento de um “outro” imaginado *a priori* e assim ossificado nessa posição, via de regra subalterna. Proponho um exercício de mapear o que denomino “interlocuções fílmicas” ocorridas no Brasil no início do século XXI. Essa sequência de interlocuções fílmicas é inconclusiva, porém como procedimento sugere a autonomia com que imagens dialogam com imagens. O procedimento é sugestivo também para mover o debate crítico a levar em consideração empreendimentos estéticos – políticos já testados.

A ideia de interlocução entre objetos audiovisuais proposta incorpora jogos de *apropriação* dos meios de produção e difusão de imagens e sons. Tomo livremente o termo utilizado por Arjun Appadurai²³ para se referir a jogos de poder entre diferentes forças situadas em posições geográficas e nos diferentes circuitos transnacionais. Apropriação se refere a processos de inclusão na esfera da produção e circulação de imagens. Apropriações ocorrem em ações políticas performáticas que antecipam e até certo ponto provocam a reverberação de imagens que inundam circuitos transnacionais usualmente preenchidos por conteúdos produzidos por corporações especializadas na produção de notícias. Apropriações ocorrem

²² RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 24, 2009; RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics* (2000). New York: Continuum, 2015.

²³ APPADURAI, Arjun. “Disjuncture and difference in the culture economy”. In: *Theory Culture and Society*, vol. 7, 1990, p. 295-310.

também na realização de obras específicas, que se situam em jogos de interlocução fílmicas. O espectro é amplo e os casos variados, mas a ideia é explorar a potência das imagens para pensar as sociedades contemporâneas. Certas imagens pensam, outras podem ser mortíferas, como armas. Essas são boas para testar o potencial do pensamento e da crítica, para desarmar bombas assassinas e com isso contribuir para imaginar futuros que retomem os ideais humanistas.

Em *Keywords in subversive film/media aesthetics*, Robert Stam identifica casos de expressão crítica na mídia que poderiam ser pensados como *apropriações*. Sua pesquisa nas telas da Internet, incluindo o YouTube, alinha intervenções televisivas e cinematográficas. Se refere, por exemplo, a intervenções por artistas especializados em penetrar estruturas de mídia para provocar reverberações em torno de indenizações devidas por corporação transnacional responsável por catástrofe industrial na Índia. A ação visa ativar a memória da emissora pública na sede do império britânico e de seu público sobre um caso de descuido corporativo que permanece desprovido de julgamento, punição, ou compensação às vítimas.²⁴ Ao ser descoberta, essa ação de intervenção midiática estimula o debate. Em *Crítica da imagem eurocêntrica*, escrito com Ella Shohat, publicado originalmente em inglês em 1994 (e republicado em edição revista 20 anos depois em 2014), e tardiamente no Brasil em 2006, os autores pensam a circulação transnacional e transmidiática de imagens e do pensamento sobre as imagens como dimensão relevante da vida. Reconhecem a diversidade de gênero e raça entre outras variáveis a serem incorporadas em um repertório transcultural contemporâneo, um repertório alternativo às imagens eurocênticas consagradas ao longo dos anos. Nesse livro a noção de *fardo da representação* problematiza a dificuldade de ex-

²⁴ O livro de 2014 antecipa o debate sobre *fake news*, ao identificar estratégias que, por exemplo, procuram garantir a punição de corporações responsáveis por danos físicos, econômicos e morais a populações em torno de suas usinas produtivas. A diferença é que nos casos levantados por Stam a intervenção visa justamente trazer a tona seu caráter *fake* para expor a corporação que procura se preservar nas zonas escuras da invisibilidade mediática. Já o fenômeno *fake news* mascara o elemento fabricado forçando a difusão de notícias falsas nas mídias sociais como se fossem verdadeiras. A disseminação de notícias falsas nas redes sociais é feita através de profissionais individuais que se especializaram nesse tipo nefasto de comércio de notícias; empresas especializadas também existem. E se contrapõem a empresas especializadas na checagem de notícias como a Agência Lupa no Brasil ou o departamento especializado da Deutsch Weller.

pressão fílmica de segmentos discriminados em situações de conflito prolongado. Outra forma de colocar o problema – político e estético – de expressar a discriminação associada a situações de dominação e discriminação. O mal estar é a regra quando pessoas, lugares, conflitos usualmente invisíveis ganham visibilidade. A visibilidade nesses casos em geral gera conflito: quem fala o que, como e aonde? O como e o aonde envolvem considerações estéticas sobre as configurações visuais em jogo.

O Brasil mudou ao longo dos últimos ao menos 30 anos de vigência da constituição de 1988 e de consolidação do regime democrático.²⁵ Melhorias consistentes nas áreas de saúde, educação, participação no corpo de eleitores ocorrida nas últimas décadas, levaram o país a uma posição de destaque no panorama internacional,²⁶ uma vez que esses dados sinalizam que o país esteve na contramão da tendência oposta verificada em muitos países do mundo ocidental, inclusive Estados Unidos e Inglaterra. A posição, ameaçada pela crise político-econômica em curso, não é satisfatória uma vez que os índices de desigualdade permanecem elevados, mas ela sugere um posicionamento que ajuda a elaborar a situação atual. A diversificação do campo da produção e circulação de imagens é parte e evidência dessas transformações ocorridas nas últimas décadas e dos desafios que permanecem.

No final dos anos 1980 a TV aberta ocupava um lugar excessivamente centralizado, ela mesma parte da agenda de “modernização” que ganhou o país. Algumas emissoras comerciais, dominadas de longe por uma delas que obtinha sistematicamente mais da metade da audiência nacional em todos os horários,

²⁵ Há melhorias que se desenvolvem de maneira consistente nos últimos 50 anos. A recém-publicada edição em inglês do livro organizado por Marta Arretche e produzido pelo Centro de Estudos da Metrópole afina os dados apresentados na edição brasileira e diferencia as melhorias que se iniciam há 50 anos, da ampliação que se verifica a partir da redemocratização com a extensão de direitos como os de saúde a todos os cidadãos brasileiros. Ver ARRETCHÉ, Marta (Ed.). *Paths of Inequality in Brazil: A Half Century of Changes*. Cham: Springer International Publishing, 2019.

²⁶ As cidades brasileiras se destacam pela presença municipalizada de serviços como educação, saúde, saneamento. Ver HELLER, Patrick. “Development in the City: Growth and Inclusion in India, Brazil and South Africa”. In: CENTENO, Miguel A.; KOHLI, Atul; YASHAR, Deborah J. *States in the Developing World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

se sobrepuseram a um cinema diminuído pela queda no número de salas, concentradas nas grandes cidades e nos bairros ricos dessas grandes cidades, e pelo fechamento da Embrafilme. A veiculação de imagens da vida apresentada como glamurosa nas grandes cidades, especialmente no Rio de Janeiro. Imagens da multidão que habita a cidade grande acenaram com a possibilidade do afrouxamento da autoridade patriarcal e da vigilância provinciana vigente na cidade pequena. Telejornais e folhetins eletrônicos exibiam imagens de meios de comunicação e de transporte, sucessivamente atualizados para dar conta do dinamismo na construção de uma sociedade emergente. A cidade grande oferece a liberdade individual e a velocidade. A TV valorizou novos padrões de consumo, a vida urbana, de um país apresentado como branco e disposto a liberar as relações de gênero. As periferias improvisadas habitadas por famílias de migrantes majoritariamente compostas de não brancos praticamente ausentes da TV. Hoje a multiplicidade de plataformas estimulou a diversidade de produtores e conteúdos, alterando esse quadro embora ainda de maneira limitada.

A chegada do controle remoto, do vídeo cassete, a entrada da TV a cabo, a chegada da internet, o YouTube, a Netflix e as redes sociais, associados a políticas de financiamento público à produção independente de filmes, séries e documentários, amplia o escopo de realizadores e incorpora cineastas oriundos de bairros pobres, mas que nas últimas décadas obtiveram formação universitária. Novos realizadores trazem novas pautas, encaram o conflito e a discriminação. Coincidência ou não, a diversificação de vozes e plataformas se dá durante o que talvez tenha sido o período mais democrático da história do Brasil.

Referências bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. "Disjuncture and difference in the culture economy". In: *Theory Culture and Society*, vol. 7, 1990, p. 295-310.
- ARRETCHE, Marta (Ed.). *Paths of Inequality in Brazil: A Half Century of Changes*. Cham: Springer International Publishing, 2019.
- BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble: Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Paris: Seuil Imec, 2001.

- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo* (1985). São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BRUNO, Giuliana. *Surface, matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- CLARK, T. J.; BOAL, Iain A.; MATTHEWS, Joseph; WATTS, Michael. *Afflicted Powers, Capital and Spectacle in a New Age of War*. London and New York: Verso, 2006.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo* (1967). Rio de Janeiro, Contraponto, 2002.
- HAMBURGER, Esther. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo.” In: *Novos Estudos – CEBRAP*, nº 78, 2007.
- . “O cinema imaginativo de Adirley Queirós”. In: WILQ, Vicente (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. Coleção CINUSP, volume 6. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 101-118.
- . “Visualidade, Visibilidade e Performance em 11 de setembro de 2001”. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. *Visualidades Hoje*. Salvador: Editora da UFBA, 2013.
- HELLER, Patrick. “Development in the City: Growth and Inclusion in India, Brazil and South Africa”. In: CENTENO, Miguel A.; KOHLI, Atul; YASHAR, Deborah J. *States in the Developing World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- KELLNER, Douglas. *Media Spectacle and Insurrection, 2011*. London: Bloomsbury, 2012.
- KORNIS, Monica Almeida. “Cidade dos Homens e Falcão, meninos do tráfico: representações televisivas da realidade brasileira em tempos de debate sobre direitos e cidadania”. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Direitos e cidadania: justiça, poder e mídia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007, p. 215-238.
- MACHADO, Ludmila Ayres. *Cidade de Deus: a construção imagética da favela*. Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

- PINON, Juan. "Complex Labor Relations in Latin American Television Industries". In: CURTIN, Michael; SANSON, Kevin. *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*. Oakland, California: University of California Press, 2016, p. 132-145.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 24, 2009.
- _____. *The Politics of Aesthetics* (2000). New York: Continuum, 2015.
- ROCHA, João César de Castro. "A guerra de relatos no Brasil contemporâneo, ou a 'Dialética da Marginalidade'". *Letras*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, nº 32, 2005, p. 153-184.
- SHATTUC, Jane. *Television, Tabloids, and Tears: Fassbinder and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- SINCLAIR, John. *Latin American Television*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- SONTAG, Susan. "Do romance ao Filme: Berlin Alexanderplatz, de Fassbinder". In: *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras: 1983, p. 163-174.
- STAM, Robert. *Keywords in Subversive Film and Media Aesthetics*. New York and London: Wiley Blackwell, 2015.
- STUCKER, Ananda. *A periferia nos seriados televisivos Cidade dos Homens e Antonia*. Mestrado no Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.
- XAVIER, Ismail. "Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados". In: *Novos Estudos – CEBRAP*, nº. 75, 2006, p. 139-155.

A liberdade na poética tecnológica de Harun Farocki

FERNANDA ALBUQUERQUE DE ALMEIDA¹

Harun Farocki é um nome conhecido no cinema e na arte contemporânea. Enveredou por ambos os campos, associado a filmes de diferentes durações e videoinstalações em película, vídeo e imagem computadorizada. Guerra, política e economia são alguns dos temas abordados, conectados entre si por uma busca incessante pela construção de um olhar histórico através das imagens. Este texto propõe investigar a questão da liberdade na poética tecnológica de Farocki, através da análise interpretativa das instalações *Interface* (1995) e *Paralelos* (2012-2014). Essa investigação do seu gesto poético visa contribuir com uma pesquisa mais ampla sobre as relações entre arte e política no contexto atual, no qual a informática e a telemática são aproveitadas predominantemente para a difusão de imagens clichês.

¹ Doutoranda em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (PGEHA-USP), com pesquisa sobre imagens de tempo nas poéticas tecnológicas, sob orientação do prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini.

1. Codificação e decodificação

1.1. A construção de sentido na relação entre as imagens

A primeira videoinstalação de Farocki, *Interface* (1995), foi realizada a partir de uma encomenda que lhe pedia para abordar seu processo criativo². O artista transforma essa proposta em uma oportunidade para constituir um vídeo em formato ensaístico que retrata as implicações contidas no gesto de edição em áudio-visual, o qual se move, nos termos utilizados por Farocki, entre a “codificação” e “decodificação” de “segredos”³ através das relações entre telas, imagens, textos e sons.

Essa obra consiste em comentários do próprio artista sobre questões relativas às imagens, especialmente técnicas, a partir da rememoração de trechos de seus filmes anteriores, tais como *Videogramas de uma revolução* (1992), *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988), *Fogo que não se apaga* (1969), *A saída dos operários da fábrica* (1995) e *Uma imagem* (1983). Cenas desses filmes são dispostas em paralelo com novas imagens em que o artista aparece realizando gestos ou comentários. Assim como ocorre posteriormente com a maior parte das suas instalações, *Interface* é composta por dois vídeos posicionados lado a lado horizontalmente. Inspirada por *Numéro Deux* (1975), de Jean-Luc Godard, a tela dupla cria associações de significado dinâmicas entre imagens e palavras pela sucessão e simultaneidade⁴. Em seu primeiro minuto são estabelecidos os

² Lille métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Cf. EHMANN, Antje. “Working with Harun Farocki’s work”. In: EHMANN, Antje; GUERRA, Carles. (Ed.) *Harun Farocki: Another kind of empathy*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2016, p. 35.

³ Farocki finaliza *Interface* com o seguinte comentário: “Esta mesa de edição seria talvez um codificador ou um decodificador? Trata-se de decodificar um segredo, ou de mantê-lo?” A transcrição de seus comentários nessa obra pode ser encontrada em: FAROCKI, Harun. “Interface”. In: ALMEIDA, Jane; ARANTES, Priscila; MORAN, Patrícia. (Orgs.) *Harun Farocki: Programando o visível*. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2017, p. 295-314.

⁴ Farocki afirma: “Em 1975, quando Godard fez *Numéro Deux*, um filme realizado em 35 mm onde são mostrados (quase sempre) dois monitores de vídeo, tive a certeza de que se estava colocando em cena uma nova experiência na ilha de edição de vídeo, a comparação de duas imagens.

princípios que a guiarão.

Um vídeo inicia com o *close* na mão de Farocki tomando notas em um caderno, enquanto outro mostra uma televisão em plano médio, na qual a figura de um político aparece discursando (mas não ouvimos suas palavras). Ao mesmo tempo, a voz do artista em *off* diz: “Atualmente, não escrevo nem uma palavra, se não houver uma imagem simultaneamente na tela. Ou, melhor, em ambas as telas.”⁵ Logo de início somos provocados a pensar na relação entre palavra e imagem, e entre as imagens.

Mas a quais imagens ele se refere? A resposta é delineada na sequência. Enquanto na primeira tela o artista aparece sentado em uma mesa de edição, a tela ao lado mostra o percurso da câmera, que deixa de contemplar o político na televisão e passa a gravar a rua, através da janela do recinto no qual a televisão se encontra. Com isso, somos apresentados às três etapas da construção do discurso imagético: a captura da imagem, que neste caso ocorre na rua, a edição dessa imagem, onde Farocki se encontra sentado, e a sua difusão, que neste exemplo ocorre na televisão.

Essa apresentação inicialmente indicada pela articulação do movimento da câmera com a imagem de Farocki sentado na mesa de edição prossegue quando o artista nomeia seus componentes – o gravador, o painel de controle e o aparelho de reprodução. Na mesa, há também duas telas. A descrição desses elementos enfatiza a relação entre eles na construção do discurso imagético e estabelece que o significado é dado na relação entre as imagens.

Posterior a essa introdução, segue um trecho de *Videogramas de uma revolução* (1992), filme que trata do processo revolucionário romeno no final da década de 1980. Farocki realiza um gesto de moldura da imagem com suas mãos, ao mesmo tempo em que essa imagem aparece ao lado sem recorte nenhum. Com esse gesto, ressalta mais uma vez o ato de edição e a função representativa da imagem. Logo após o líder Ceaucescu começar seu último discurso antes da

O que essas duas imagens compartilham? O que uma imagem pode ter em comum com outra?” Cf. FAROCKI, Harun. “Influencia cruzada / Montaje blando”. In: *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013, p. 115, tradução nossa. Texto publicado pela primeira vez na revista *Trafic* n° 43 (2002) sob o título “*Quereinfluss / Weiche Montage*”.

⁵ FAROCKI, 2017, p. 296.

Revolução Romena de 1989, sua fala é interrompida, da mesma forma que a transmissão da sua imagem pela televisão. A revolta ocorre no contra-campo do espaço inscrito no quadro midiático. As reações de Ceaucescu e da imprensa são os indícios de que há algo que precisamos buscar além da imagem, afinal, como afirma Serge Daney: “Uma imagem é sempre mais e menos que ela mesma”⁶.

Farocki observa com sua voz em *off* que o início da revolta na Romênia “era o momento de abandonar o televisor e ir à rua”⁷. Diz: “Com esse gesto, a rua foi predestinada a ser um campo fértil.”; e repete: “Um feitiço. Um feitiço.”⁸ (*eine Beschwörung*). Essa fala sugere passar da contemplação da tela em direção à ação no espaço público, promovendo o engajamento com os eventos políticos que estavam ocorrendo. Esse engajamento poderia acontecer de diferentes formas, inclusive com o auxílio da própria câmera na criação de imagens que evocassem (*beschwören*) pontos de vista. Essas outras evocações constituiriam um espaço de liberdade além dos confins do quadro midiático.

O processo de edição dos eventos registrados seria o próximo passo desse engajamento. Farocki mostra as diferenças e semelhanças encontradas em película e em vídeo. Em comentário sobre a obra, Christa Blümlinger resume:

Neste olhar retrospectivo sobre suas próprias obras, Farocki exhibe o painel de edição eletrônica como um laboratório no qual a diferença estética entre ‘edição’ de cinema e ‘composição’ eletrônica ou digital (para citar Lev Manovich), ou entre a ‘montagem’ do cinema e a ‘mixagem’ eletrônica (para usar uma distinção expressa por Philippe Dubois), se torna visível.⁹

⁶ DANEY, 1991 apud BLÜMLINGER, Christa. “Harun Farocki: Estratégias críticas”. In: MOURÃO, Dora G., BORGES, Cristian, MOURÃO, Patrícia. (Org.) *Harun Farocki: Por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p. 153.

⁷ FAROCKI, 2017, p. 297.

⁸ Ibid., p. 298.

⁹ BLÜMLINGER, Christa. “The art of the possible: Notes about some installations by Harun Farocki”. In: LEIGHTON, Tanya (Ed.). *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. London: Tate Publishing in association with Afterall, 2008, p. 274, tradução nossa. A autora se refere às publicações: MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2001; DUBOIS, Philippe. “La question vidéo face au cinéma: Déplacements esthétiques”.

Porém, apesar de distintos em sua materialidade e em suas possibilidades de combinação iniciais, ambos os modos de proceder constituem significados na relação entre imagens. Com trechos do filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988), o artista questiona como duas imagens se relacionam e afirma que uma imagem pode comentar outra através da sua relação. Tal prática revela muito sobre seu gesto poético, a saber, o comentário de imagens com imagens.¹⁰

Essa ideia é corroborada por Antje Ehmann em sua observação sobre a prática didática de Farocki. A autora diz:

Em suas aulas de cinema, HF e seus estudantes primeiramente assistiam a um filme juntos, em sua totalidade, preferencialmente em um cinema. Então – às vezes ao longo de uma semana – ele usava um DVD na sala de aula para analisar o filme cena a cena, às vezes tomada por tomada. Enquanto fazia isso, distanciava-se deliberadamente do enredo do filme, da sua história, da psicologia de seus personagens, de qualquer tentação de identificação com suas figuras e situações. Ao invés disso, atentava-se a como o filme é feito e a suas estruturas, para então chegar ao seu DNA, seu diagrama. E isso no espírito do dito de Helmut Färber: “Alguns dissecam um pássaro para comê-lo, outros para descobrir como voar.” Claro que HF pertencia aos “outros”.¹¹

Suas considerações demonstram que as ações desempenhadas por Farocki tanto em sala de aula quanto em suas obras visavam “dissecar” as imagens, ou, em outros termos, verificar minuciosamente a construção de sentido na relação entre elas. Daí decorre a ênfase dada em *Interface* no passo a passo da constituição de um filme, o qual abrange as etapas de gravação, edição e difusão.

In: BEAU, Frank; DUBOIS, Philippe; LEBLANC, Gerard. *Cinéma et dernières technologies*. Paris and Brussels: De Boeck, 1998.

¹⁰ Cf. FAROCKI, Harun. “A máquina sempre quer algo de você.” Entrevista com Harun Farocki. In: *Devires*, v.12. Belo Horizonte, 2015, p. 195. Entrevista concedida a Ednei de Genaro e Hermanno Callou.

¹¹ EHMANN, op. cit., p. 25.

1.2. A provocação ao espectador

Outras características da poética de Farocki são evidenciadas em *Interface* com seus comentários sobre os demais filmes. *Fogo que não se apaga* (1969) começa com uma performance do artista constituída pela leitura do depoimento de Thai Bihn Dan, um vietnamita atingido por uma bomba de napalm na época do confronto do seu país com os Estados Unidos. Farocki encontra-se sentado, em frente a uma mesa sobre a qual repousa o documento que será lido. Sua imagem em plano médio e fixo sugere a atenção ao acontecimento narrado. O início do depoimento é marcado pelas seguintes palavras proferidas pelo artista: “Quero reportar os crimes que os imperialistas norte-americanos cometeram contra mim e meu vilarejo”¹². Após essa frase, Farocki encara brevemente o espectador e prossegue a leitura. Ao terminar, olha diretamente para a câmera e diz:

Como podemos demonstrar os efeitos do napalm e mostrar os ferimentos por ele provocados? Se lhes mostrarmos uma foto de ferimentos por napalm, vocês fecharão os olhos. Primeiro, fecharão os olhos diante das fotos. Depois, fecharão os olhos diante da lembrança. Depois, fecharão os olhos diante dos fatos. Depois, fecharão os olhos diante do contexto. Se lhes mostrarmos uma pessoa com ferimentos por napalm, vamos ferir seus sentimentos. Se ferirmos seus sentimentos, vai lhes parecer que os estamos expondo ao napalm, a suas próprias custas. Só podemos dar-lhes uma vaga noção de como o napalm age.¹³

Neste momento, a câmera dá um *zoom* nos antebraços do artista sobre a mesa, que queima um deles com um cigarro. Uma voz em *off* comenta: “Um cigarro queima a uma temperatura de cerca de 400 graus. Napalm queima com um calor de 3.000 graus.”¹⁴ Ao invés de expor a violência da guerra de forma literal, Farocki indica os efeitos da queimadura por napalm pela desproporção entre os números comentados. O aspecto simbólico da comparação é mais efetivo do que

¹² FAROCKI, 2017, p. 300.

¹³ *Ibid.*, p. 301-302.

¹⁴ *Id.*

qualquer tentativa de sensibilização pelo próprio acontecimento. Farocki sabe que a superexposição desgasta o choque das atrocidades, esvaziando-as, portanto se coloca na direção contrária.

Fogo que não se apaga é constituído como uma provocação dos limites éticos contidos na relação entre guerra e ciência. Assim como na instalação *Jogos sérios IV: Um sol sem sombra* (2010), o questionamento é lançado para o espectador. Nessa instalação, somos informados sobre dois sistemas de realidade virtual utilizados pelos militares norte-americanos, um para o treinamento dos soldados e outro para a sua reabilitação em casos pós-traumáticos. Farocki observa que, embora parecidos, os sistemas se distinguem em sua função e também no modo como são construídos, pois o usado para reabilitação é mais precário. O vídeo termina com essa informação, deixando ao espectador a avaliação sobre a ética contida nesse detalhe. Em *Interface*, o comentário sobre *Fogo que não se apaga* avança até uma analogia entre o braço queimado pelo cigarro e um animal queimando em laboratório, indicando a relação entre ciência e guerra. Os efeitos do napalm, simbolizados pelo toque do cigarro em sua pele, são resultado do conflito bélico, mas também da tecnologia desenvolvida em laboratórios científicos. Desta forma, comenta Farocki, “o autor se compara com um animal dos laboratórios de pesquisas” e seu “local de trabalho com um laboratório”.

Mas o que acontece em uma mesa de edição pode ser comparado a um experimento científico? A resposta que o filme indica é negativa, caso a investigação se pretenda isenta. Cada gesto de edição representa um modo de enunciação, portanto a isenção não é possível. Farocki ressalta que as imagens apresentadas – da empresa Dow Chemical e da sua própria mesa de edição – são “modelos”: modelos de trabalho, modelos de ciência, imagens que pretendem representar um determinado evento ou situação.

1.3. O condicionamento do gesto

A próxima obra lembrada pelo artista é *A saída dos operários da fábrica* (1995). Esse filme mostra cenas de operários se locomovendo na saída de fábricas, coletadas na história do cinema em filmes como o título homônimo dos irmãos Lumière, ou ainda *Metrópolis* (1927) e *Só a mulher peca* (1952), de Fritz Lang. Em *Inter-*

face, Farocki coloca tais imagens em paralelo com fotografias de *Efebo de Critios*. Enquanto essa escultura grega pode ser compreendida como a “representação do cidadão isonômico”, o movimento dos operários indica a “polis isonômica”. *Efebo de Critios* inaugura a representação de um corpo equilibrado, porém não simétrico – a cabeça está virada para o lado e o corpo se apoia ligeiramente sobre a perna esquerda. Por sua vez, *A saída dos operários da fábrica* constitui uma massa homogênea que se move em direções programadas. Duas formas de representação em dois momentos distintos da história. Articulado à revolução industrial, o cinema é capaz de captar e exibir os movimentos de massa dos trabalhadores, evidenciando seus condicionamentos, ao mesmo tempo em que garante um espaço para liberdade por meio da sua conscientização. Em seu famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), Walter Benjamin é visionário dessa qualidade distintiva ao afirmar:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência e, por outro, assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade.¹⁵

De acordo com essa ideia, os planos gerais de *A saída dos operários da fábrica* ressaltam as sujeições dos trabalhadores e também a possibilidade de insurgência contra o sistema industrial que os limita. Revela, deste modo, o condicionamento do gesto na imagem, o qual pode aparecer em outros contextos, como demonstra a obra comentada por Farocki na sequência de *Interface*.

Uma imagem (1983) consiste em um documentário ou filme “observacional” que registra uma sessão de fotos da revista *Playboy*. Seu caráter observacional se refere à ausência de comentários escritos ou falados. Farocki registra a sessão de modo a dar ao espectador a sensação de que apenas observa os eventos. Contudo,

¹⁵ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936). In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas, v. 1) São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 189.

trata-se apenas de uma sensação, pois, embora não interfira nas ações desempenhadas pela equipe de produção, realiza um comentário silencioso na condução da câmera: seus planos gerais e de longa duração enfatizam o processo de produção por trás do modelo de beleza e sensualidade feminina em construção, destacando a sua artificialidade. Tal gesto contrapõe a ideia de que haveria uma transparência inerente à fotografia no sentido representativo. Tanto em *Uma imagem* quanto em *A saída dos operários da fábrica*, o caráter de artifício da imagem é ressaltado.

Ainda em *Interface*, Farocki aproxima os recortes e estratégias de edição dos processos de codificação e decodificação em sistemas informação. Essa aproximação é evocada a partir do codificador utilizado pelos alemães na Segunda Guerra, *Enigma*. Referindo-se novamente a *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, o artista afirma: “Pode-se notar que as imagens se repetem, seguindo as regras de uma permutação.”¹⁶ Há um gesto comum ao artista em uma mesa de edição e a um matemático: determinada combinação de dados pode criar “segredos” ou decifrá-los. É tal possibilidade de troca que permite evidenciar, paradoxalmente, as limitações e liberdades associadas às imagens.

2. Um novo tipo de construtivismo

2.1. Aproximações e distinções entre imagens técnicas

Questões abordadas em *Interface* ecoam na última obra de Farocki, a videoinstalação em quatro partes *Paralelos* (2012-2014). O cerne dessa obra consiste na constituição e nos limites das imagens computadorizadas, especialmente presentes nos jogos digitais. Imagens desses jogos são exibidas em telas duplas e únicas, acompanhadas por uma voz feminina em *off* que as comenta. Enquanto *Interface* versa sobre a formação das imagens em cinema (película) e em vídeo, a partir dos elementos implicados na sua montagem e edição, *Paralelos* considera a concepção das imagens produzidas por computador e suas combinações possíveis. A partir daí, torna-se possível investigar aproximações e distinções entre essas imagens técnicas.

¹⁶ FAROCKI, 2017, p. 313.

Paralelo I (2012) se concentra nas características e visualidades da imagem computadorizada. Através da história dos gráficos em jogos digitais, mostra uma evolução da imagem em direção ao fotorrealismo. Esse processo é evidenciado por meio da simulação de elementos naturais, tais como árvores, fogo, água e nuvens. Apesar da tentativa de reproduzir o modelo representativo, as imagens computadorizadas revelam “um novo tipo de construtivismo”. Se no cinema há o vento natural e o vento emulado pelas máquinas, nos jogos de computador há apenas um tipo de vento, resultante dos modelos científicos aplicados aos algoritmos.

As diferenças na concepção dessas imagens não anulam, contudo, as semelhanças entre seus processos de edição. Em *Paralelo I*, observamos um rapaz que cria uma animação de nuvens em um céu simulado por software. Sua mesa de edição pode ser aproximada das mesas apresentadas por Farocki em *Interface*. Embora os processos de montagem em película, vídeo e imagem digital envolvam diferentes técnicas, assemelham-se por darem a ver o significado construído na relação entre imagens.

Por exemplo, conforme já mencionado, *Uma imagem* ressalta o caráter de artifício do modelo feminino difundido pela revista *Playboy*. *A saída dos operários da fábrica* mostra o condicionamento do gesto dos operários na história do cinema. *Videogramas de uma revolução* evidencia a tentativa do governo romeno de estabelecer uma narrativa dos fatos pela televisão. Analogamente, a simulação de determinado ambiente nos jogos digitais visa provocar o engajamento do jogador com uma situação ou história construída com o uso de clichês de comportamento aplicados a algoritmos.

Um caso que atua nesse sentido é *Red Dead Redemption* (2010), jogo que se inspira no gênero cinematográfico *Western* e é mobilizado em *Paralelo II* (2012), juntamente com outros jogos de mundo aberto, para abordar as fronteiras dos mundos virtuais. Alguns jogos parecem infinitos, enquanto outros apresentam termos específicos. A continuação da série, *Paralelo III* (2014), trata dos limites dos objetos virtuais, os quais não possuem estrutura interna visível, apenas códigos subjacentes às imagens.

A série finaliza com *Paralelo IV* (2014), que enfoca a liberdade dos avatares virtuais e, por analogia, dos indivíduos que os controlam. O jogador, “herói”,

deve aprender as regras válidas na interação com os demais avatares, sejam eles representativos de outros indivíduos ou apenas elementos incontrolláveis que se envolvem no enredo¹⁷. Em várias cenas, o herói que acompanhamos os provoca e é respondido de diversas maneiras: alguns se assustam e fogem, outros revidam e ainda há os que interferem na ação, ajudando quem foi agredido.

Em outras situações, porém, não é possível provocar reação alguma; ou então o resultado é um erro, pelo qual o avatar entra em um ciclo do qual não pode sair. Esse é o caso da dona de uma loja que, ameaçada com uma arma de fogo, assusta-se e foge. Contudo, logo volta, pois o comando de sua programação determina que: se é ameaçada, deve deixar a loja; quando está fora, deve retornar. Acerca desse impasse, uma voz feminina em *off* ressalta: “Esta trágica constelação revela ao herói as limitações da liberdade de ação humana.”

A obra *Paralelos* questiona, portanto, qual liberdade seria possível aos indivíduos e grupos em ambientes programados desde a concepção da imagem até as formas de interação. O gesto de investigação minuciosa acerca da construção dos discursos realizado por Farocki em *Interface* é retomado, visando encontrar o “insuspeitado espaço de liberdade” nas imagens computadorizadas, especialmente em relação às formas de interação em seus ambientes virtuais. Contudo, não se trata de uma abordagem técnica, mas estética e política, conforme ressalta Thomas Elsaesser em sua análise sobre a série:

O mundo das imagens digitais pode servir a Farocki como uma metáfora porque elas nos lembram que a realidade que vemos e experimentamos todos os dias pode não ter nada a ver com a que de fato afeta nossas vidas e determina nosso destino. [...] Assim, enquanto os paralelos ostentados em *Paralelo I-IV* estão entre fotografias analógicas e seus clones digitais, os paralelos mais oblíquos são nitidamente políticos, na medida em que sugerem quanto mais densos os detalhes, mais enganosa a realidade.¹⁸

¹⁷ Chamados de *non-player character* ou NPC.

¹⁸ ELSAESSER, Thomas. “Simulação e o trabalho da invisibilidade: Paralelo I-IV de Harun Farocki”. In: ALMEIDA, Jane; ARANTES, Priscila; MORAN, Patrícia. (Orgs.) *Harun Farocki: Programando o visível*. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2017, p. 161.

Quando comparada com as imagens técnicas anteriores (cinema e vídeo), portanto, a imagem computadorizada envolve reverberações políticas e estéticas à sua maneira, daí o “novo construtivismo”. Enquanto o cinema – também a fotografia e o vídeo – mantém relação direta da imagem com seu referente para mostrar seus condicionamentos e pormenores ocultos através das suas lentes, as imagens computacionais são concebidas matematicamente por sistemas baseados em conceitos científicos, portanto a demonstração dos modelos implicados nos programas que as concebem constitui uma questão a ser investigada para além da sua simbologia.

2.2. A concepção de aparelho em Vilém Flusser

A lógica de análise que investiga a aplicação dos modelos de programas informáticos na concepção de imagens encontra um desenvolvimento possível na tese de Vilém Flusser acerca das imagens técnicas, a qual foi exposta e aprofundada especialmente em *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia* (1983)¹⁹ e *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade* (1985)²⁰. Segundo esse autor, o principal ponto a ser investigado com relação às imagens técnicas é a questão da liberdade. Sua abordagem em torno desse problema é especialmente fundamentada na noção de aparelho.

Flusser define as imagens como “superfícies que pretendem representar algo”²¹. O autor parte do pressuposto de que, assim como textos, imagens são mediações entre humanos e mundo. Por seu caráter intermediário, a imagem é sempre uma construção, um artifício, que pode servir para nos “orientar” ou “alienar”²². Especificamente, as imagens técnicas (fotografia, cinema, vídeo e imagem computadorizada) são produzidas por aparelhos, os quais são aplicações de conceitos científicos. A relação direta com esses conceitos é a diferença primordial entre essas

¹⁹ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia* (1983). São Paulo: Annablume, 2011.

²⁰ FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade* (1985). São Paulo: Annablume, 2008.

²¹ FLUSSER, 1983, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 17-18.

imagens e as imagens tradicionais, as quais são compostas por eventos traduzidos em cenas pelo gesto manual.

As imagens podem ser observadas em um “golpe de vista” ou por um olhar mais detido – “*scanning*”. No primeiro caso, apenas um significado superficial pode ser alcançado. Já no segundo, é possível acessarmos um aprofundamento do significado, o qual será encontrado na relação entre a “intencionalidade” do emissor e do receptor.²³ No entanto, cada tipo de concepção da imagem – tradicional ou técnica – implica uma forma distinta de “deciframento” ou compreensão.

O “deciframento” das imagens tradicionais demanda a “decodificação”, pelo receptor, do pensamento do emissor manifesto em gesto manual.²⁴ Por exemplo, em uma pintura, devemos buscar o significado da imagem a partir da interpretação da sua simbologia, isto é, de seus elementos visuais, figurativos ou abstratos, bem como da gestualidade do artista, a exemplo das eventuais marcas ou ausências de expressão (texturas, rastros de pinceladas etc.).

Por sua vez, a compreensão da imagem técnica implica o “deciframento” da sua simbologia e do complexo “aparelho-operador”, que é constituído concomitantemente pelo pensamento do emissor e pelo programa utilizado para gerar a imagem. Tal “decodificação” é dificultada em relação às imagens tradicionais, pois o complexo “aparelho-operador”, nas palavras de Flusser, “parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado”²⁵. O autor se dirige especialmente à “aderência do real” em imagens concebidas por mecanismos automatizados, tais como as câmeras de fotografia, cinema e vídeo, mas não os distingue do computador. Sabemos, contudo, que os processos formativos da imagem computadorizada não partem do mesmo princípio das demais imagens técnicas, o que fica claro na seguinte síntese de Edmond Couchot:

Enquanto para cada ponto da imagem ótica corresponde um ponto do objeto real, nenhum ponto de qualquer objeto real preexistente corresponde ao pixel. O pixel é a expressão visual, materializada na

²³ Ibid., p. 16.

²⁴ Nos termos de Flusser: “A codificação se processa ‘na cabeça’ do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal ‘cabeça’.” (FLUSSER, 1983, p. 25)

²⁵ Ibid., p. 26.

tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa. Se alguma coisa preexiste ao pixel e à imagem é o programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real. Ela constrói, fragmento por fragmento, propondo dele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética.²⁶

Embora as imagens computadorizadas não mantenham conexão com o “real” em seu processo de formação, seu complexo “aparelho-operador” pode ser tão ou mais enigmático para decifrar que os das demais imagens técnicas, o que corrobora a tese de Flusser. Em suma, para esse autor, se na imagem tradicional sabemos que há uma simbologia construída, marcada pelo gesto manual, na imagem técnica, gerada automaticamente, temos a impressão de que não há nada a ser decodificado; tudo está dado, nada está oculto.

Videogramas de uma revolução é um ótimo exemplo na obra de Farocki que ilustra essa questão. As imagens da TV nacional romena parecem representar a realidade política do país, mas transmitem apenas um recorte dos eventos que favorece a narrativa midiática. Até mesmo os revolucionários sabem que seu poder precisa ser comunicado para a população por meio da televisão para que seja efetivado. O acontecimento só se torna “real” quando transformado em cena. A imagem televisiva passa a impressão de que apresenta fatos, como se fosse a principal testemunha dos eventos transmitidos, eliminando assim o espaço de busca por algo além da imagem.

De acordo com Flusser, essa impressão de que não há nada além do que aparece na imagem técnica ocorre porque o complexo “aparelho-operador” é complicado demais para que possa ser compreendido. Mas o que há para ver nesse complexo além do aspecto simbólico das imagens? O que constitui a “caixa preta”? Segundo o autor, as imagens técnicas não mostram o mundo, mas conceitos relativos a ele. Em parte, esses conceitos são o suporte técnico-científico que constitui a estrutura dos dispositivos usados na produção dessas imagens. Cada imagem será produzida

²⁶ COUCHOT, Edmond. “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração”. In: PARENTE, André. (Org.) *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 42.

em um dispositivo específico, portanto é como se estivesse inscrita previamente nas virtualidades desse dispositivo. Os aspectos simbólicos das imagens técnicas são as superfícies manifestas na atualização das virtualidades de um determinado programa, por isso seu deciframento deve envolver esses aspectos e também os conceitos subjacentes.

Não se trata, porém, de uma decodificação puramente técnica, isto é, que visa conhecer a engenharia do aparelho fotográfico, cinematográfico e assim por diante. No exemplo de Flusser, qualquer fotografia – da clichê à poética – resulta do programa do aparelho fotográfico, o qual demanda do seu operador que tire o maior número possível de fotografias. Nesse sentido: “*O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico.*”²⁷ Essa solicitação implica “*viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias*”²⁸. Na síntese de Flusser:

Vivenciar passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. *Conhecer* passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter “visão de mundo”. *Valorar* passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. *Agir* passa a ser comportar-se de acordo com a escolha. [...] Trata-se de existência robotizada, cuja liberdade de opinião, de escolha e de ação torna-se observável se confrontada com os robôs mais aperfeiçoados.²⁹

O “esgotamento” do aparelho fotográfico envolve, portanto, bem mais do que apertar o botão que registra os eventos. A sua realização provoca mudanças profundas nos hábitos tanto individuais quanto coletivos. Uma observação semelhante é feita por Susan Sontag em *Sobre fotografia* (1977). A autora nota que: “Parece decididamente anormal viajar por prazer sem levar uma câmera. As fotos oferecerão provas incontestáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão.”³⁰ Em uma época marcada pelo consumo, a

²⁷ FLUSSER, 1983, p. 36, grifo do autor.

²⁸ Ibid., p. 87, grifo do autor.

²⁹ Id.

³⁰ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia* (1977). São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 19-20.

fotografia atesta não apenas a sua possibilidade, mas a sua concretude. Contudo, ao mesmo tempo em que serve de prova de que uma determinada experiência ocorreu, reduz essa experiência a um souvenir. Esse é, portanto, um dos efeitos implicados na realização do aparelho fotográfico.

Os padrões de comportamento relativos aos gêneros fotográficos (como as fotografias de viagens) servem de indícios para a constatação de que nossas escolhas são induzidas pela co-implicação de aparelhos – em prol do seu aperfeiçoamento. No caso mencionado por Sontag é possível observar a co-implicação do aparelho fotográfico com o aparelho capitalista, que visa tornar tudo consumível. Nos termos de Flusser, o deciframento de um álbum fotográfico de viagens requer a análise simbólica dos eventos registrados e também a investigação do programa que pressupõe fotografá-los. É importante ressaltar, contudo, que a fotografia é apenas o exemplo escolhido por Flusser para explicar sua teoria, a qual se aplica aos demais aparelhos geradores de imagens técnicas, inclusive os computadores.

Flusser admite que aparelhos são resultado de uma intenção humana na sua origem, porém defende que essa intenção se perde à medida que os aparelhos passam a funcionar. Há uma hierarquia de aparelhos – por exemplo, o aparelho fotográfico, o aparelho industrial que produz o aparelho fotográfico etc. – mas não há um proprietário ou grande aparelho para o qual os demais respondem. Os aparelhos se co-implicam e seu único objetivo, nas palavras do autor, é que “programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos”³¹. Nesse sentido, sua posição difere das teses oriundas do marxismo. Embora não cite nomes propositalmente³², declara que a crítica marxista não toca o essencial, a *automaticidade dos aparelhos*, pois seu enfoque consiste na intenção humana subjacente.³³ Para o autor, a retomada de poder sobre os aparelhos será possível apenas se encarmos o problema da sua auto-

³¹ FLUSSER, 1983, p. 57.

³² No prefácio à edição brasileira de *Filosofia da caixa preta* declara: “Para que preserve seu caráter hipotético, o ensaio não citará trabalhos precedentes sobre temas vizinhos, nem conterá bibliografia. Espera-se assim criar atmosfera de abertura para campo virgem.” (1983, p. 08)

³³ Flusser demarca em mais de uma oportunidade (p. 20, 78, 89, 90 de *Filosofia da caixa preta*) a diferença de seu pensamento com as teses oriundas do marxismo, inclusive autores da Escola de Frankfurt. É possível verificar, contudo, pontos de contato entre a sua tese e considerações de Walter Benjamin, conforme apontados ao longo deste texto.

maticidade, uma vez que o humano não se encontra “cercado de instrumentos” como o artesão pré-industrial, nem “submisso à máquina” como o proletário industrial; mas “*amalgamado ao aparelho*”³⁴. Por não haver um grande vilão a ser combatido, mas tão somente um complexo “aparelho-operador”, a lógica dos aparelhos parece se constituir como inescapável, especialmente se considerarmos a informática e a telemática.

O vislumbre da liberdade estaria então na atuação humana “experimental” ou “menos provável” em cada programa, isto é, em um desempenho que de alguma maneira consegue burlar as regras estabelecidas – “jogar contra” elas³⁵. Segundo o autor, os aparelhos produzem imagens pouco prováveis do ponto de vista do universo – que caminha rumo à entropia –, mas mais prováveis do ponto de vista do aparelho. Analogamente, a ação experimental se dá na realização de imagens técnicas menos prováveis do ponto de vista dos aparelhos nos quais são produzidas.³⁶ Nesse contexto, indica Flusser: “Os novos revolucionários são fotógrafos, filmadores, gente do vídeo, gente de software e técnicos, programadores, críticos, teóricos e outros que colaboram com os produtores de imagens. Toda esta gente procura injetar valores, “politizar” as imagens, a fim de criar sociedade digna de homens.”³⁷ Tais considerações ecoam o pensamento benjaminiano, quando este autor contrapõe a estetização da política à politização da arte.³⁸

2.3. A construção de espaços de liberdade em Harun Farocki

Farocki parece concordar com o diagnóstico de Flusser acerca da necessidade de deciframos as imagens técnicas e seus programas, pois elabora obras críticas aos diversos aparelhos co-implicados a essas imagens. Utilizando recursos como

³⁴ Cf. FLUSSER, op. cit., p. 37.

³⁵ Em *Filosofia da caixa preta*, Flusser declara que “liberdade é jogar contra o aparelho”. (Ibid., p. 100)

³⁶ Cf. FLUSSER, 1985, p. 28-29.

³⁷ Ibid., p. 91.

³⁸ BENJAMIN, 1936, p. 196.

planos de longa duração, telas simultâneas e paralelos, expõe, por exemplo, os aparelhos das mídias (como em *Videogramas de uma revolução* e *Uma imagem*), da guerra (*Fogo que não se apaga*, *Imagens do mundo e inscrições da guerra* e *Jogos sérios*) e da indústria cultural (*A saída dos operários da fábrica* e *Paralelos*).

É como se muitos de seus filmes constituíssem subversões – ainda que momentâneas – dos programas subjacentes a esses aparelhos, ao torná-los visíveis, compreensíveis, isto é, ao decodificá-los. Ao evidenciar os condicionamentos implícitos às imagens “prováveis” através de obras “improváveis”, Farocki fornece ao espectador os subsídios necessários para que possa realizar por si o exercício da liberdade através do “deciframento” das imagens.

Como visto anteriormente, *Interface* se caracteriza essencialmente por evidenciar as operações poéticas de Farocki, mas também por constituir um ensaio sobre o gesto de criação em audiovisual. Uma determinada forma de edição – ou permutação de dados – é o que irá caracterizar a obra em cinema, vídeo ou, mais recentemente, em jogos digitais e imagens computadorizadas. Tal edição é responsável por construir uma imagem clichê ou uma imagem que resista a condicionamentos diversos.

A mesma questão reaparece, ainda que de forma implícita, na série *Paralelos*. A liberdade nos jogos digitais está relacionada à forma pela qual seus mundos são construídos e às possibilidades de interação em seus ambientes. Todo aspecto simbólico é resultado das aplicações de conceitos científicos. Se o aparelho fotográfico já era dificilmente decifrável, o aparelho digital é caixa preta ainda mais complexa, pois o que vemos em uma tela de computador é apenas a superfície sob a qual repousam programas que servem a diversos aparelhos co-implicados – técnicos, sociais, políticos etc. A decodificação ou o deciframento dos “segredos” subjacentes consiste em um novo desafio para os críticos e artistas.

O caso de Farocki é exemplar no sentido da construção de uma crítica que é ao mesmo tempo obra poética. Esse artista atua em matrizes de especificidades diversas – película, vídeo, imagem computadorizada – mantendo o foco nas ações que resultam em imagens clichês (prováveis) ou experimentais (improváveis). Sabe que tais ações não são isentas, mas pretendem programar os receptores, portanto realiza comentários de imagens com imagens e lança questões que cabem ao espectador responder, visando provocá-lo diante da sua relação com os

aparelhos. Gestos como o de Farocki são indispensáveis no contexto atual, pois o deciframento dos programas aos quais estamos amalgamados e dos modelos que seguimos constituem passos importantes na construção de espaços de liberdade.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936). In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas, v. 1) São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.
- BLÜMLINGER, Christa. “Harun Farocki: Estratégias críticas”. In: MOURÃO, Dora G., BORGES, Cristian, MOURÃO, Patrícia. (Org.) *Harun Farocki: Por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.
- _____. “The art of the possible: Notes about some installations by Harun Farocki”. In: LEIGHTON, Tanya (Ed.). *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. London: Tate Publishing in association with Afterral, 2008, p. 273-282.
- COUCHOT, Edmond. “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração”. In: PARENTE, André. (Org.) *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 37-48.
- DANEY, Serge. “Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran”. In: *Devant la recrudescence des vols de sacs à main: cinéma, télévision, information (1988-1991)*. Lyon: Aléas, 1991.
- EHMANN, Antje. “Working with Harun Farocki’s work”. In: EHMANN, Antje; GUERRA, Carles. (Ed.) *Harun Farocki: Another kind of empathy*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2016, p. 18-43.
- ELSAESSER, Thomas. “Simulação e o trabalho da invisibilidade: Paralelo I-IV de Harun Farocki”. In: ALMEIDA, Jane; ARANTES, Priscila; MORAN, Patrícia. (Orgs.) *Harun Farocki: Programando o visível*. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2017, p. 147-177.
- FAROCKI, Harun. “A máquina sempre quer algo de você.” Entrevista com Harun Farocki. In: *Devires*, v.12. Belo Horizonte, 2015. Entrevista concedida a Ednei de Genaro e Hermano Callou.
- _____. “Influencia cruzada / Montaje blando”. In: *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013, p. 111-119.

- _____. “Interface”. In: ALMEIDA, Jane; ARANTES, Priscila; MORAN, Patrícia. (Orgs.) *Harun Farocki: Programando o visível*. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2017, p. 295-314.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia* (1983). São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade* (1985). São Paulo: Annablume, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia* (1977). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Redes reais: arte e ativismo na era da vigilância compartilhada

GISELLE BEIGUELMAN¹

As redes se tornaram tão presentes no cotidiano e o processo de digitalização da cultura é de tal modo abrangente, que se tornou anacrônico pensar na dicotomia real/virtual. A rápida evolução das aplicações que envolvem sistemas computacionais interligados e integrados a objetos do cotidiano, como a computação em nuvem e a Internet das Coisas, e imagens que expandem informações do mundo físico, como a Realidade Aumentada, são algumas evidências que confirmam essa hipótese.

¹ Giselle Beiguelman é artista e professora Livre-Docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Pesquisa preservação de arte digital, arte e ativismo na cidade em rede e as estéticas da memória no século 21. Desenvolve projetos de intervenções artísticas no espaço público e com mídias digitais. Foi coordenadora do curso de Design da FAU-USP de 2013 a 2015, onde leciona desde 2011. Entre seus projetos recentes destacam-se *Memória da Amnésia* (2015), *Odiolândia* (2017) e a curadoria de *Arquinterface: a cidade expandida pelas redes* (2015). É membro do Laboratório para OUTROS Urbanismos (FAUUSP) e do Interdisciplinary Laboratory Image Knowledge / Humboldt-Universität zu Berlin. Suas obras artísticas integram acervos de museus no Brasil e no exterior, como ZKM (Alemanha), MAC-USP e MAR (Rio de Janeiro), entre outros. Entre outros prêmios recebeu o Prêmio ABCA (Associação Brasileira dos Críticos de Arte) 2016, categoria Destaque, e o Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia em 2003. Em 2014, integrou o grupo de 10 net artistas internacionais convidados pelo The Webby Awards para participar da exposição comemorativa dos 25 anos da WWW (The Web at 25). Site pessoal: desvirtual.com.

Estamos, como bem sintetizou André Lemos, na fase do *download* do ciberespaço, em contraposição aos primeiros anos da Internet em que se acreditava em seu poder de desmaterialização dos corpos, em sua vocação para o apagamento do “sentido de lugar”, e em que as ações se concentravam em um movimento de *upload* contínuo de processos e informações para fora do “mundo real”.²

No campo das disputas políticas, esse esmaecimento dos limites entre real e virtual revela-se com clareza. Impacta as formas de organização e de ação dos movimentos sociais e é impactado por processos de manipulação e controle inéditos. Articula os territórios informacionais aos espaços sociais e econômicos e dá corpo a uma nova modalidade de ativismo, que projeta outras formas de uso dos dados e dos meios. Operando nas intersecções do real expandido pelas redes, esse ativismo indica possibilidades de mudança cultural a partir da reprogramação dos meios e de sua reverberação na esfera pública. Suas ações são o nosso foco aqui.

Para além dos *Likes*

Muito se falou sobre a importância das redes sociais em movimentos como a Revolução do Jasmim, na Tunísia em 2010-2011, as Manifestações de Junho de 2013 no Brasil, passando pela Primavera Árabe, 15-M espanhol e o Occupy Wall Street, que aconteceram em 2011.³ No calor da hora, chegou-se a identificar a Primavera Árabe como a primeira revolução feita pelo Twitter.⁴ Há um certo exagero nessas colocações, mas não há exagero algum em afirmar que sem os recursos do Facebook e do Twitter essas manifestações não ocorreriam da forma como ocorreram. Sua capacidade de divulgação global, alcance social e disseminação está diretamente relacionada a essas redes sociais.

² LEMOS, A. “Arte e mídia locativa no Brasil”. In: LEMOS, A.; JOSGRILBERG, F. *Comunicação e mobilidade: aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil*. Salvador: Edufba, 2009, p. 89-90.

³ CASTELLS, M. *Redes de indignação e esperança*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

⁴ JENKINS, H. *Twitter Revolutions? Spreadable Media*, 2014. Disponível em: <<http://spreadablemedia.org/essays/jenkins/#.WPun5YnDFE4>>.

É verdade que matizes locais fazem com que determinados produtos se imponham em países de contingente populacional e mercado nada desprezíveis, como a China e a Rússia, onde se destacam, respectivamente, o Weibo e a V Kontakte. É verdade, também, que redes descentralizadas, como Diaspora e Friendica, sempre são lembradas como alternativas às grandes redes corporativas. Contudo, é ainda contando com os canais de multiplicação das redes de maior penetração global, como Facebook e Twitter, e também via YouTube, que se projetam as novas articulações culturais e políticas atuais. São a partir delas que se dá a imbricação entre redes e ruas e a distribuição de narrativas alternativas aos discursos veiculados nas mídias tradicionais de massa, como a grande imprensa e os canais de televisão.⁵

Mas não se pode ignorar a atenção para o uso das redes para finalidades de marketing e propaganda. Nesse sistema, sites comerciais organizam, dentro das redes, comunidades em torno de suas marcas e garantem a distribuição dos anúncios de forma segmentada, atrelando a sociabilidade ao consumo. Esse modelo de segmentação, que também é utilizado pelo Google e outros serviços, permite que informações associadas aos perfis de seus usuários sejam vinculadas a anúncios. No caso do Facebook, o combustível dessa máquina é formado pelos inúmeros aplicativos e plugins sociais que são oferecidos aos membros. Eles estimulam a publicação de dados relacionados aos gostos e comportamentos e permitem o mapeamento da distribuição dos anúncios das empresas que comprem ali espaço publicitário, atrelando cada vez mais, como mostrou Douglas Rushkoff⁶, as identidades pessoais às identidades corporativas.

Não interessa aqui fazer uma discussão em profundidade sobre a publicidade nas redes sociais, mas retomar alguns aspectos abordados em outro artigo.⁷ Nessa perspectiva, o que importa destacar neste espaço são as relações que o design de informação das redes sociais tem com a rarefação da experiência dos espaços cole-

⁵ MALINI, F.; ANTOUN, H. *A internet e a rua: ciberativismo e mobilização política nas redes sociais*. Porto Alegre: Sulina, 2013; BENTES, I. *Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolítica*. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.

⁶ RUSHKOFF, D. *Life, Inc.: How the World Became a Corporation and How to Take It Back*. Nova York: Random, 2009.

⁷ BEIGUELMAN, G. "Espaços de subordinação e contestação nas redes sociais". In: *Revista USP*, n. 92. São Paulo: 2012, p. 20-31. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi92p20-31>>.

tivos como espaços de negociação. Isso porque implica também o esvaziamento da esfera pública, uma vez que depende de um regime de alianças entre amigos tão sólido, que suprime a possibilidade de conflito. Espaços de relacionamento protegidos, espécie de jardins murados de redes dentro das redes, levam-nos a perguntar: “Mas quem são seus inimigos? O que significam os amigos para a constituição do colaborativo? O que acontece à lógica criativa da tensão, que lhe é constitutiva, quando tudo o que se tem é uma afirmação sem fim?”.⁸

Nesse contexto, redes sociais nos moldes do Facebook aparecem como sistemas de trancamento de seus participantes nos limites de interação dos proprietários desses espaços, detonando a universalidade dos protocolos da web e tornando-se uma rede meramente “social” (em que apenas encontramos nossos sócias). Estamos diante do que chamo de capitalismo fofinho, um regime que se explicita na iconografia da Web 2.0.

Esse capitalismo fofinho celebra, por meio de ícones rechonchudos e arredondados, um mundo cor-de-rosa e azul-celeste, que se expressa a partir de onomatopéias e exclamações pueris, como Google e Yahoo. Um universo de corações, passarinhos azuis bochechudos e muitos *Likes*. Consolidam-se aí mundos planos, de comunidades cujos membros replicam os gostos uns dos outros e no qual entram apenas aqueles que são nossos semelhantes.

Mas são em grande parte os mecanismos disponíveis nas redes sociais e no seu imaginário o que permite as infiltrações artísticas mais radicais. Um jogo que se acirra conforme a economia da atenção se configura como um dos pilares da vida nas redes sociais, transformando em paradigma de sobrevivência uma velha hipótese do economista Herbert A. Simon: “a riqueza de informação cria pobreza de atenção”.⁹

De certa forma, as redes confirmaram a hipótese de Simon. Não que a abundância de informação em si seja ruim. O problema é a forma como é distribuída, dominada por um regime de darwinismo social dos dados, no qual, por seleção

⁸ ROSSITER, N. “Your Space is MyTime, or, What is the Lurking Dog Going to Do – Leave a Comment?”. In: *Institute of Network Cultures*. 5 Nov 2007. Disponível em: <<https://networkcultures.org/blog/2007/11/05/your-space-is-mytime-by-ned-rossiter/>>.

⁹ SIMON, H. A. *Designing Organizations for and Information-Rich World*. Carnegie Mellon University, 1971. Disponível em: <<http://doi.library.cmu.edu/10.1184/pmc/simon/box00065/fldo5029/bdlo001/doco001>>.

natural, vence sempre o mais forte (o mais acessado). Em um mundo dividido em dezenas de abas do navegador e *inputs* das redes sociais e chamados das redes interpessoais, como o Whats App, a atenção torna-se um capital simbólico precioso. Para os analistas de mercado, a atenção que conseguimos atrair é associada ao número de seguidores que conseguimos mobilizar. “No contexto das redes sociais, quanto mais atenção você tem, mais valioso você se torna. A atenção se converteu na nova moeda forte, e os ‘amigos’ se transformaram nos agentes dessa economia”, escreveu a curadora Inke Arns¹⁰, comentando *High Retention, Slow Delivery*, uma obra do artista holandês Constant Dullaart¹¹ que ironiza exatamente essa situação, desde o seu título.

Nessa obra, Dullaart¹² apropria-se do *slogan* de venda de pacotes de seguidores na Internet. As empresas asseguram a permanência desses seguidores pelo método de entrega escalonada, a fim de parecer que eles “naturalmente” foram atraídos por determinada pessoa e não comprados em pacotes. O que essas empresas não revelam é que muitas comercializam perfis falsos, gerados algoritmicamente.

Em *High Retention, Slow Delivery*, Dullaart¹³ partiu para a compra desse tipo de pacotes de seguidores e colocou à prova a fórmula do “*It’s not who you know, it’s who follows you*”. Adquiriu 2,5 milhões de perfis falsos, comercializados por empresas que prometem “turbinar” seu Instagram. Esses seguidores foram distribuídos, em doses de 100 mil, entre alguns artistas, em um movimento que ele definiu como uma “economia socialista da atenção”. Afinal, se todos tivessem o mesmo número de seguidores, qual seria o valor do número de seguidores?

Ironias à parte, projetos artísticos como o de Dullaart constituem mais que atos performáticos online. São verdadeiras Zonas Autônomas Temporárias – uma conceituação de Hakim Bey¹⁴ para dar conta de espaços fluidos, que se articulam em torno de objetivos comuns, em formatos não hierárquicos, como

¹⁰ ARNS, I. *Constant Dullaart: High Retention, Slow Delivery*. 2014. Disponível em: <<http://espacevirtuel.jeudepaume.org/constant-dullaart-high-retention-slow-delivery-2474/>>.

¹¹ DULLAART, C. *High Retention, Slow Delivery*, 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/107035478>>.

¹² Idem.

¹³ Idem.

¹⁴ BEY, H. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. Tradução de Renato Rezende e Patricia Decia. São Paulo: Conrad, 2001.

bandos efêmeros. Eles se justificam pelas suas ações pontuais e locais, como o #SOPablackout (*Stop Online Piracy Act*) e PIPA (*PROTECT IP*), que uniu ativistas, Wikipedia e sites de corporações, como Google, e de vários países (inclusive o Brasil), contra a votação da lei antipirataria norte-americana, no dia de sua apresentação à Câmara dos Deputados nos EUA (18 de janeiro de 2012). A conjunção, inédita, confluuiu na retirada de mais de 100 mil sites do ar por um dia.

É esse quadro de possibilidades em aberto que mobiliza artistas e ativistas a confrontarem as bolhas corporativas das redes sociais e o nosso comportamento dentro delas. Em contraposição aos seus meandros publicitários, redes alternativas, como Diaspora, apostam em uma estética menos infantilizada e em políticas de preservação da privacidade de seus membros. Comprometidos com agendas transformadoras, buscam, acima de tudo, parâmetros de sociabilidade que não redundem em uma abordagem quantitativa das afetividades balizada pela competição por números de amigos e seguidores.

Na mesma direção, com plataformas menos ambiciosas, porém não menos críticas, merecem destaque projetos irônicos como o *Hatebook*¹⁵ e o *My Frienemies*¹⁶. No primeiro, parte-se do pressuposto de que “os inimigos dos seus inimigos são seus amigos”. Por isso, somos convidados a participar, divulgando segredos e mentiras de outras pessoas. Já *My Frienemies* é uma rede “que permite que você se conecte com pessoas que fingem gostar das mesmas pessoas que você. Em vez de pensar no negativo, convidamos você a promover novas amizades com base em aversões, aborrecimentos e desapontamentos compartilhados”.¹⁷ Redes antisociais por excelência, *Hatebook* e *MyFrienemies* funcionam como um alterego das formas de afetividade que vinga nos espaços corporativos. Em conjunto, guardando-se suas especificidades, apontam para as ambiguidades das redes sociais e da Web 2.0: seu potencial de domesticação e de tensionamento da esfera pública.

¹⁵ HATEBOOK. *Hatebook*, 2007. Disponível em: <<http://www.hatebook.org/>>.

¹⁶ WALLER, A. *My Frienemies*, 2007. Disponível em: <<http://angiewaller.com/myfriemies/>>.

¹⁷ Idem.

De nuvens a cidadelas

O que chamamos de Web 2.0 não remete à emergência de um novo protocolo de Internet, mas a uma nova arquitetura de informação que viabiliza outro uso da Internet. Ao invés de ser apenas um gigantesco arquivo de páginas, ou seja, de conteúdo disponível para consumo, a Internet passa a funcionar como plataforma, baseada em bancos de dados, para desenvolvimento e criação, a partir de sistemas de gerenciamento de conteúdos (*Content Management Systems*) sem demandar grandes repertórios tecnológicos dos usuários.

O sistema, que promete a era do conteúdo gerado pelo consumidor (CGC, *Consumer Generated Content*), entrega uma concentração sem precedentes nas mãos de algumas poucas empresas. Se é fato que “os bancos de dados facilitam o acesso por muitos”, é fato também “que a conexão de tantos sites, como existem hoje na WWW, só é possível através de centros altamente conectados e operados automaticamente”, que apenas empresas de grande porte têm capacidade de manter.¹⁸

Nessa arquitetura, consolida-se o modelo da computação em nuvem, baseado no compartilhamento de servidores interligados via Internet. Operam nas nuvens desde redes sociais, como Facebook e Twitter, a empresas de software, como Microsoft, lojas como Amazon, iTunes, Google Play, serviços, como email e armazenamento em drives virtuais, do tipo do Gmail, Outlook e Dropbox, além de programas governamentais de dados abertos.

A facilidade de uso é a razão de ser de seu sucesso, mas é também o que converteu a Internet num espaço povoado de “cidadelas” fortificadas, onde as pessoas vivem dentro de alguns poucos sites e serviços populares dominantes. Neles, qualquer um pode tomar parte, porém apenas de acordo com as regras prescritas pelos algoritmos previamente programados. O uso é gratuito (não livre). O pagamento são nossos dados pessoais que disponibilizamos “em troca do direito de uso dos serviços dos bancos de dados”.¹⁹

¹⁸ WARNKE, M. “Databases as Citadels in the Web 2.0”. In: LOVINK, G.; RASCH, M. *Unlike Us Reader: Social Media Monopolies and Their Alternatives*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2012, p. 86.

¹⁹ Ibidem, p. 87.

Esses dados favorecem não apenas dinâmicas publicitárias e de marketing, como vimos, mas também operações de um novo “Estado-plataforma” com performance de “megamáquina de busca”²⁰ que alimenta novos dispositivos de vigilância como, por exemplo, os que foram embutidos no polêmico *Patriot Act* de 2001 (Lei Patriótica dos EUA), publicado um mês depois do atentado de 11 de setembro de 2001. Em nome do antiterrorismo, essa lei proclamava o direito do governo dos EUA de ter acesso aos dados armazenados em empresas americanas e suas subsidiárias, em centros de dados. Apesar de reformulada em 2015, mudanças introduzidas em janeiro de 2018 pelo Congresso norte-americano renovaram os direitos de acesso da NSA (*National Security Agency*, Agência Nacional de Segurança) a dados de elementos considerados suspeitos no exterior, sem necessidade de autorização prévia de empresas que operam globalmente, o que inclui Amazon, Apple, Microsoft, Google e Facebook, entre outros.

Com implicações geopolíticas que reverberam até hoje, o ataque às Torres Gêmeas impactou profundamente o imaginário coletivo. No âmbito da Internet, revelou “a faca de dois gumes” das redes, fazendo desabar um discurso até então recorrente sobre sua existência como algo “bom em si”.²¹ Por outro lado, criou as condições para que a lógica da ameaça se expandisse rapidamente, impondo um estado de paranoia em todas as instâncias da vida cotidiana, infiltrando-se, também, nas rotinas mais elementares da experiência online, conforme analisou Alex Galloway.²² Essas condições de vulnerabilidade e alarme pós-2001 iluminam não só o contexto da aprovação de leis como o *Patriot Act*, mas também o da aceitação generalizada dos ambientes seguros que a Web 2.0 oferta aos seus usuários, ainda que em regime de jardins murados.

²⁰ BRATTON, B. H. *The Stack: On Software and Sovereignty*. Cambridge: MIT Press, 2016, p. 120-121.

²¹ CHUN, W. H. K. “The Enduring Ephemeral, or the Future Is a Memory”. In: *Critical Inquiry*, n. 35. Autumn 2008, p. 149.

²² GALLOWAY, “A. Warcraft and Utopia”. In: *C-Theory*. 16 Fev. 2006. Disponível em: <www.ctheory.net/articles.aspx?id=507>.

Espaços ambivalentes

As novas políticas de vigilância não operam apenas via Estado-plataforma como “megamáquina de busca”, por meio de programas oficiais, como o PRISM, da Agência de Segurança dos EUA, denunciado por Edward Snowden em 2013.²³ Nos circuitos rastreados e cada vez mais algoritmicamente manipulados das redes sociais, seus usuários transformam-se em bancos de dados ambulantes que doam informações, a partir das suas rotinas mais elementares. Nesse sentido, as redes são fenômenos e peças essenciais de um regime que Clare Birchall²⁴ denomina *shareveillance*, uma forma de vigilância que opera pelas práticas de compartilhamento.

O escândalo da Cambridge Analytica, em março de 2018, esclarece com precisão a definição de Birchall. Recapitulando o caso que foi amplamente noticiado: informações de cerca de 50 milhões de usuários do Facebook foram obtidas pela empresa de pesquisa Cambridge Analytica, a partir de um aplicativo que oferecia um teste psicológico aos usuários, chamado “*this is your digital life*” (essa é sua vida digital). Com esse aplicativo, foram capturadas não só informações dos participantes do teste, mas também de todos os amigos relacionados àquele perfil no Facebook. Os dados do teste foram tabulados e mais de 500 mil perfis, considerados potencialmente receptivos a mensagens pró-Donald Trump, foram selecionados. Ninguém sabia que isso aconteceria, nem tinha ideia que essa massa de dados seria usada para eleger o candidato republicano.

Várias reportagens e análises foram publicadas e esmiuçaram o caso sob diferentes aspectos. O que é importante frisar aqui é que ninguém foi coagido a fornecer esses dados. Não houve vazamento de informações, nem roubo de identidades ou assalto a perfis. Mas o que ficou claro é que espaços de compartilhamento, como o Facebook, são também máquinas de registro de todos os nossos passos e atividades, e que ganham mais força pelo seu caráter relacional,

²³ THE WASHINGTON POST. “NSA slides explain the PRISM data-collection program”. In: *The Washington Post*, 6 Jun. 2013. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/special/politics/prism-collection-documents/>>.

²⁴ BIRCHALL, C. *Shareveillance: The Dangers of Openly Sharing and Covertly Collecting Data*. Edição Kindle. Minnesota: University of Minnesota Press, 2017.

pela forma como essas informações estão integradas aos dados de nossos amigos e às páginas que acessamos.

Uma série de artistas e ativistas da rede discutem essas questões em suas obras e projetos há quase 10 anos (muito antes, portanto, das denúncias de Snowden e do escândalo da Cambridge Analytica tornarem-se públicos). A obra *Face to Facebook*²⁵, dos artistas ativistas italianos Paolo Cirio e Alessandro Ludovico, realizada em 2011, é um marco histórico nesse processo. Para a realização do projeto, que levou o prêmio máximo do festival Transmediale e o cobiçado prêmio de distinção do Ars Electronica, em 2011, “haquearam” mais de 1 milhão de perfis do Facebook. O objetivo era colocar a nu a fragilidade do seu sistema de privacidade e questionar seus protocolos de relacionamento.

Para tanto, além de roubar os perfis do Facebook, os artistas os filtraram com um programa de reconhecimento facial, a fim de promover “casamentos” entre esses perfis. Isso resultou em 200 mil pares, cujas faces e os dados mantinham certa coerência para formar um casal. Depois, os transferiram para um novo site de relacionamento – o *lovely-faces.com* – de sua propriedade, disponibilizando publicamente pares baseados nas semelhanças de dados e faces.

O sucesso da empreitada foi tamanho que não conseguiu ficar mais que uma semana no ar. Nesse meio tempo, foram divulgadas reportagens, protestos de indivíduos que tiveram seus perfis saqueados e também um grande número de pessoas que queriam inscrever-se no *Lovely Faces*. O projeto foi alvo de um processo por parte do Facebook e finalizado por ordem judicial. Contudo, sua eficiência e suas teses saíram comprovadas: os protocolos de segurança do Facebook não são confiáveis e sua política de segurança da privacidade dos dados é frágil.

Mais recentemente, em 2016, Hang Duc e Regina Mir criaram o *Data Selfie*²⁶, um programa que permite visualizar as informações que são registradas enquanto se está no Facebook. A partir do registro de nossas interações nessa rede social, contabiliza, em tempo real, quantos *Likes* distribuímos, quanto tempo dispensamos em cada perfil visitado, o que escrevemos, e quais links acessamos. Tudo isso aparece em um gráfico que revela um curioso mapa de nossos hábitos. As autoras

²⁵ LUDOVICO, A.; CIRIO, P. *Face to Facebook*, 2011. Disponível em: <<http://www.face-to-facebook.net/>>.

²⁶ MIR, R. F.; DUC, H. D. T. *Data Selfie*, 2016. Disponível em: <<https://dataselfie.it>>.

explicam as motivações do projeto:

Na era da informação os dados ditam a economia. Pode-se esperar que o *Big Data* resolverá todos os problemas da humanidade ou temer um futuro como *Minority Report* de Steven Spielberg à nossa frente. *Data Selfie* nasce da crença de que ambos são possíveis. Uma coisa é certa: os dados estão definindo cada vez mais nossas vidas. Portanto, é importante, especialmente para aqueles que não são esperançosos ou temerosos, que são indiferentes a este tópico, estarem conscientes do poder e influência dos nossos dados sobre nós.²⁷

Dito de outra forma, a pergunta que esse “autorretrato em dados” nos faz é: como esses dados serão usados para prever nossas ações e comportamentos? E é justamente para esse tema – futuros usos da mineração de dados associados ao comportamento – que chama a atenção *Go Rando*²⁸. O programa desenvolvido pelo artista norte-americano Ben Grosser é uma extensão para o navegador que funciona quando se está conectado ao Facebook. Seu foco são os ícones de reações que o Facebook nos fornece para expressar nossos sentimentos sobre posts, links e fotos. Além de individualizar nossas respostas, essas reações permitem um mapeamento mais preciso dos perfis e, portanto, direcionamento de publicidade e de mensagens.

O *Go Rando* interfere na seleção. Uma vez instalado, passa a confundir as reações emocionais que associamos aos posts de nossos amigos no Facebook. Você seleciona o ícone para dizer que “curtiu”, o programa substitui randomicamente por outra reação, como por exemplo, espanto, ou raiva, pretendendo, com isso, complicar o processo de registro dos dados dos usuários no sistema. Grosser explica:

²⁷ MIR, Regina; DUC, Hang. *Data Selfie – Regina Flores Mir*, 2016. Disponível em: <<http://www.reginafloresmir.com/data-selfie/>>.

²⁸ GROSSER, B. “Obfuscates your feelings on Facebook and defeat its algorithms in the process” [Entrevista a Regine Debatty]. In: *We Make Money Not Art*, 17 Fev. 2017. Disponível em: <<http://we-make-money-not-art.com/obfuscates-your-feelings-on-facebook-and-defeat-its-algorithms-in-the-process/>>.

[...] Espero que *Go Rando* faça as pessoas pensarem sobre como a maneira que elas se sentem é usada para alterar sua visão do mundo. Isso muda o que se vê no seu *Feed* de Notícias. Suas “reações” possibilitam uma publicidade mais direcionada e a manipulação emocional. E, como vimos com os recentes acontecimentos na Inglaterra e nos EUA, nossos dados de mídia social podem ser usados para promover as agendas de máquinas políticas corporativas, com o objetivo de orientar a opinião pública para seus próprios fins.²⁹

Ao tratar criticamente a vivência nas redes sociais, os artistas aqui citados promovem seu desenraizamento da cultura do marketing, a que originariamente elas pertencem, e do processo de vigilância distribuída do cotidiano com o qual se relacionam. Nessa perspectiva, politizam as formas de ocupação da Internet ao mesmo tempo em que tornam menos opacos os processos de adestramento das redes sociais.

Permitem, dessa forma, entrever uma das ambivalências políticas mais marcantes da contemporaneidade: na Internet, os espaços de articulação das resistências coincidem com os dos dispositivos de captura. Dar às redes novas dimensões, propondo modelos de construção coletiva de novas agendas comuns, é por isso hoje fundamental. Afinal, é partindo dos interstícios das redes corporativas e da contestação da economia neoliberal dos *Likes* que se pode pensar outras formas de ocupação da web e de outras confluências entre as mídias e a política, as redes e as ruas.

Referências bibliográficas

- ARNS, I. *Constant Dullaart: High Retention, Slow Delivery*. 2014. Disponível em: <<http://espacevirtuel.jeudepaume.org/constant-dullaart-high-retention-slow-delivery-2474/>>.
- BEIGUELMAN, G. “Espaços de subordinação e contestação nas redes sociais”. In: *Revista USP*, n. 92. São Paulo: 2012, p. 20-31. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi92p20-31>>.

²⁹ Idem.

- BENTES, I. *Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolítica*. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.
- BEY, H. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. Tradução de Renato Rezende e Patricia Decia. São Paulo: Conrad, 2001.
- BIRCHALL, C. *Shareveillance: The Dangers of Openly Sharing and Covertly Collecting Data*. Edição Kindle. Minnesota: University of Minnesota Press, 2017.
- BRATTON, B. H. *The Stack: On Software and Sovereignty*. Cambridge: MIT Press, 2016.
- CASTELLS, M. *Redes de indignação e esperança*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- CHUN, W. H. K. "The Enduring Ephemeral, or the Future Is a Memory". In: *Critical Inquiry*, n. 35. Autumn 2008, p. 148-171.
- DIASPORA. *The diaspora* Project*. Disponível em: <<https://diasporafoundation.org/>>.
- DULLAART, C. *High Retention, Slow Delivery*, 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/107035478>>.
- GALLOWAY, A. *Warcraft and Utopia. C-Theory*. 16 Fev. 2006. Disponível em: <www.ctheory.net/articles.aspx?id=507>.
- GROSSER, B. "Obfuscates your feelings on Facebook and defeat its algorithms in the process" [Entrevista a Regine Debatty]. In: *We Make Money Not Art*, 17 Fev. 2017. Disponível em: <<http://we-make-money-not-art.com/obfuscates-your-feelings-on-facebook-and-defeat-its-algorithms-in-the-process/>>.
- HATEBOOK. *Hatebook*, 2007. Disponível em: <<http://www.hatebook.org/>>.
- JENKINS, H. *Twitter Revolutions? Spreadable Media*, 2014. Disponível em: <<http://spreadablemedia.org/essays/jenkins/#.WPun3YnDFE4>>.
- LEMOES, A. "Arte e mídia locativa no Brasil". In: LEMOS, A.; JOSGRILBERG, F. *Comunicação e mobilidade: aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil*. Salvador: Edufba, 2009.
- LUDOVICO, A.; CIRIO, P. *Face to Facebook*, 2011. Disponível em: <<http://www.face-to-facebook.net/>>.
- MALINI, F.; ANTOUN, H. *A internet e a rua: ciberativismo e mobilização política nas redes sociais*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

- METAHAVEN. "Captives of the Cloud (Part I)". In: *e-flux Journal*, n. 37. Set. 2012, p. 1-14. Disponível em: <http://workero1.e-flux.com/pdf/article_8957400.pdf>.
- MIR, R. F.; DUC, H. D. T. *Data Selfie*, 2016. Disponível em: <<https://dataselfie.it>>.
- O'REILLY, T. *What Is Web 2.0*. Disponível em: <<http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-2.0.html>>.
- ROSSITER, N. *Your Space is MyTime, or, What is the Lurking Dog Going to Do – Leave a Comment? Institute of Network Cultures*. 5 Nov 2007. Disponível em: <<https://networkcultures.org/blog/2007/11/05/yourspace-is-mytime-by-ned-rossiter/>>.
- RUSHKOFF, D. *Life, Inc.: How the World Became a Corporation and How to Take It Back*. Nova York: Random, 2009.
- SIMON, H. A. *Designing Organizations for an Information-Rich World*. Carnegie Mellon University, 1971. Disponível em: <<http://doi.library.cmu.edu/10.1184/pmc/simon/box00065/fld05029/bdl0001/doc0001>>.
- THE WASHINGTON POST. "NSA slides explain the PRISM data-collection program". In: *The Washington Post*. 6 June 2013. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/special/politics/prism-collection-documents/>>.
- WALLER, A. *My Frienemies*, 2007. Disponível em: <<http://angiewaller.com/myfrienemies/>>.
- WARNKE, M. "Databases as Citadels in the Web 2.0". In: LOVINK, G.; RASCH, M. *Unlike Us Reader: Social Media Monopolies and Their Alternatives*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2012, p. 76-88.

O jogo do mesmo

YANET AGUILERA¹

Os gêneros ficção e documentário, hoje em dia, são vistos como insuficientes para pensar certos filmes que não se encaixam em nenhum deles. Documentários que usam ficção são feitos desde o começo do cinema. Ficções que inserem documentários são também comuns desde o início. Entretanto, os estudos de cinema adotaram a classificação e durante muito tempo apenas se debateu se o filme era ou não um documentário. Por exemplo, contestou-se se de fato *Nanook*², que Robert W. Flaherty realizou em 1922, era um documentário, visto que se tratava de filmagens que reconstituíam as cenas que foram supostamente vividas pelo protagonista esquimó. Posteriormente, se questionou a adequação da categoria para pensar os filmes, já que obras como *Nick's Movie*³, não são nem documentário nem ficção, sendo os dois ao mesmo tempo. Ainda que se use o termo corriqueiramente, hoje são poucos os que defendem irrestritamente a categoria, e aqueles que ainda insistem em usá-la têm que justificar o porquê da manutenção da palavra documentário.

¹ Professora de História do Cinema do Curso de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Possui graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1985), mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1996) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2007). Atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, estética, ética, artes plásticas e política.

² *Nanook of the North*. Direção: Robert Flaherty. Pathépicture. França. 1922

³ *Nick's Movie*. Direção: Wim Wenders. Alemanha/Suécia. Road Movies, Filmproduktion/Berlin, Wim Wenders Produktion 1980

Um dos mais influentes estudiosos do gênero, Bill Nichols, vai tentar resolver a questão, em *Introdução ao documentário*, de 2001, afirmando que todo filme é documentário. Porém, esta declaração vem com a ressalva de que alguns têm um vínculo forte e profundo com o mundo histórico e outros se limitam à “satisfação de desejo”. Além de não especificar o que significa esta última categoria, Nichols sabe que a jogada não se sustenta, tanto que logo deixa claro que o que separa um e outro “documentários” é a questão ética. Nos filmes de representação social é o interesse dos outros que está em jogo, enquanto nos de desejo há apenas uma relação mercantil entre atores e cineasta, afirma o estudioso.

Entretanto, a palavra *interesse* pode também ser ligada ao campo dos negócios, assim como não se entende como se associou desejo a comércio. Nos filmes de satisfação do desejo (um eufemismo para evitar a velha palavra ficção), a transação comercial entre aqueles que representam papéis e aquele que supostamente os dirige se fundamenta também numa moral que, aliás, permite o acordo financeiro. Vale lembrar que o “contrato” mercantil entre o cineasta e os atores não é um “negócio” no sentido liberal do termo, mas uma relação de trabalho que implica, no mínimo, uma parceria entre o trabalhador e seu agenciador, seja este o diretor de cinema ou o gerente de uma empresa. A longa bibliografia sobre o que as relações de trabalho implicam⁴ parece ser ignorada por Nichols quando afirma que os atores são “indivíduos que estabelecem relações contratuais para atuar no filme; o diretor tem o direito, e a obrigação, de obter uma *performance* adequada”⁵. Assim, a questão ética não está presente apenas ao se ter como parceiros atores sociais (pessoas que representam seu próprio papel), que trariam uma complicação à “simples” transação comercial entre um ator profissional e o diretor de cinema. A fim de manter o vocábulo se restringe inexplicavelmente o alcance do campo ético, embora seja passivo que este está circunscrito em qualquer tipo de relação. Por outro lado, a ideia do cineasta “obter” a “*performance* adequada” é também um desconhecimento sobre o que representa o trabalho do ator dentro de um filme. Em outras palavras, ignora-se que a relação entre ator e diretor só pode

⁴ Conspurar a atividade do trabalhador colocando-o como um fator passivo na execução do trabalho é um dos argumentos que possibilitam, a partir desta desconsideração, eliminar a má consciência daqueles que adquirem ganhos maiores explorando os outros.

⁵ NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2001, p. 31.

ser de parceria. A ideia de que o primeiro é um ser passivo que segue as ordens e pensamento do diretor é simplesmente ignorar os efeitos que a presença dos atores provoca e que estão teorizados em diversos tratados. No *Paradoxo do Comediante*, de Denis Diderot⁶, um dos livros mais influentes sobre este tema, nem se cogita que o ator seja uma peça nas mãos do diretor. Pode-se objetar que o cinema é diferente do teatro. Mas esta posição ignora o poderoso efeito de um *close* ou o plano médio frontal de um personagem. Ao falar do retrato e do ícone, Hans Belting supõe um intenso intercâmbio fictício de olhares para tentar entender o efeito que estas imagens suscitam⁷. Não seria diferente com os primeiros planos dos intérpretes, que produzem no espectador efeitos nada negligenciáveis. A passividade do ator é um preconceito que acabou tomando corpo no campo do cinema por uma sobrevalorização da figura do cineasta⁸. Histórias estapafúrdias do sadismo de cineastas criminosos sobre atores, em geral atrizes até há pouco tempo eram consideradas exemplares da genialidade da direção de atores. Chegou ao ponto de um cultuado diretor como Bernardo Bertolucci, num rompante de senilidade (duvido que seja arrependimento), confessar que mandou Marlon Brando estuprar a atriz Maria Schneider, em *O último tango em Paris*. E apesar das denúncias da atriz, ela nunca foi escutada.

⁶ DIDEROT, Denis. *O Paradoxo sobre o Comediante*. São Paulo: Abril, 1973.

⁷ BELTING, Hans. *A Verdadeira Imagem*. Porto: Dafne Editora, 2011.

⁸ Apesar da ideia de autor ser importante em muitos aspectos para o cinema, a sua sobrevalorização apenas repete os esforços de legitimação que pintores e escultores, ajudados por estudiosos/críticos das artes, tiveram que executar para deixar de ser considerados “artesões”. Para que suas obras fossem apreciadas como “arte”, no século XIV, os discursos compararam o pintor e o escultor ao literato. Como se pode ver é velha essa história da associação entre os artistas de artes que foram consideradas menores (inclusive as que não pertenciam a esta área socialmente privilegiada, como foi o caso do cinema) aos escritores ou autores. É compreensível o desejo de artistas plásticos da Renascença e diretores de cinema alcançarem reconhecimento. Mas fazer disso um processo hierárquico, nos moldes da política dos autores, é deplorável, pois a ascensão do cineasta se faz às custas do trabalho dos colaboradores e companheiros que fizeram o filme. Se considerarmos que apenas os Estados Unidos têm um esquema industrial cinematográfico de fato, é complicado pensar que as relações serão determinadas dentro de um esquema de trabalho industrial. Nem mesmo nesse caso se sustenta a supremacia do cineasta, porque as relações dos trabalhadores com a indústria, como já foi dito, sempre foi de exploração e não apenas de uma suposta “força” de trabalho, mas de desapropriação de processos criativos de muitos trabalhadores.

Dito isto, é importante também observar que se a ética é obviamente central nos documentários que têm um vínculo forte e profundo com o mundo histórico, é estranho que em nome dela se tenha criado uma espécie de taxonomia hierárquica. Há um escalonamento moral que classifica os filmes. A medida não é dada pela maneira como se constrói a imagem do outro. O valor ético se expressa na exposição do dispositivo ou estrutura cinematográfica e no jogo que elimina a fronteira entre os gêneros, desnortando o espectador. Trata-se, portanto, de um processo fundamentalmente autorreflexivo, que diz respeito ao próprio documentário e não necessariamente ao tema que veicula. *No Lies*, (1973), de Mitchell Block, é um exemplo das fitas “éticas”. *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, pode ser considerado como a versão brasileira deste tipo de filme.

Este trabalho se propõe pensar esta nova classificação valorativa à qual os estudiosos de cinema têm aderido de forma contundente. Trata-se de uma reflexão que está no começo, não é uma pesquisa exaustiva, limita-se a uma interrogação sobre o jogo autorreflexivo que está se transformando num horizonte ou régua que serve para medir as obras audiovisuais.

Em *Hermenêutica do sujeito*⁹, Foucault¹⁰ afirma que a autorreflexividade era uma das questões mais importantes para o pensamento grego. O *conhece-te a ti mesmo* e o *cuidado de si* são dois adágios que subsumem esta questão e que desde a Grécia antiga estão entrelaçados de diversas maneiras, dependendo da época e do autor. Haveria, portanto, no Ocidente, uma *cultura de si* ou uma *prática de si* que toma sentidos diversos na história.

Na idade moderna, a autorreflexividade também vai ser tratada de diversas formas. Entretanto, ela se torna preponderantemente uma questão do conhecimento, como podemos ver nas três críticas de Immanuel Kant. Se na *Crítica da Razão Prática*¹¹ ainda se ligava a autorreflexão à moral, tal como na tradição antiga, com a *Crítica da Faculdade de Julgar*¹² ela se torna fundamento de todo

⁹ Inicialmente tratava-se de curso que Foucault ministrou em 1981 e 1982 e que foi transformado em livro em 2001, com o nome citado e foi traduzido para o português em 2004.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹¹ KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Prática*, São Paulo: Livraria Martins Fontes, s/d.

¹² KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. São Paulo: Vozes, 2016

e qualquer conhecimento. É o próprio pensamento que olha para si próprio e descobre que em sua base não há outro pensamento, mas um sentimento de prazer ou dor. A crítica busca legitimar o conhecimento pelo pensamento que se dobra sobre si, numa fórmula circular que, no entanto, não se confirma como tautologia. O pensamento em seu desdobramento acaba saindo de si para encontrar o sentimento que, no Ocidente, foi considerado como o “outro de si”. Entretanto, o “encontro” com esse estranho de nós mesmos não visa a manutenção da diferença e o questionamento de nós enquanto seres racionais e pensantes, pelo menos historicamente isso não aconteceu. Tanto é assim que é no próprio século XVIII, segundo Jorge Cañizares Esguerra, que se estabelece uma nova arte da leitura, que tem a crítica como fundamento e que faz do embate com os discursos anteriores um processo de legitimação do próprio discurso. Ou seja, é por meio de uma leitura crítica que se descartam os discursos anteriores como inferiores ou não históricos para com isso afirmar um outro, agora depurado pelo julgamento. De modo que o voltar-se sobre si mesmo é também um paradigma legitimador, que torna o questionamento de si um recurso de validação.

As “meta-imagens”¹³ ou imagens que fazem referências ou “falam” de si mesmas¹⁴ aparecem desde tempos remotos, confirmando também nas imagens a autorreferencialidade ocidental que toma diversos sentidos, como tinha sido exposta por Foucault¹⁵. É o caso da rica iconografia da fábula meta-artística de Pigmeleão e Galateia, que aparece desde a antiguidade e teve seu ápice nas iluminuras medievais, que eram, em geral, ilustrações do mito narrado por Ovídio, nas *Metamorfoses*. Por exemplo, em o *Pygmalion* do Panciatici, vemos o criador sentado tendo em mão uma estátua pequena, de modo que se ilustra a relação de proporção entre o criador e a criatura que estava contida no relato de Ovídio. Já o *Pygmalion* do *Romance da Rosa* coloca a questão do desejo do artista de tocar a criatura, remetendo à moral e à erótica medievais, pois ele está de joelhos diante da estátua vestida do tamanho de uma mulher. Portanto, desde tempos remotos, há diversas maneiras de autorreflexividade icônicas ou diferentes meta-imagens.

Na modernidade, as imagens meta-artísticas se tornam ainda mais frequentes

¹³ MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid, Akal, 2009.

¹⁴ O termo é usado por W.T. J. Mitchell, em seu livro *Iconology*.

¹⁵ FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.



Fig. 1: *Pygmalion*, dessin pour “Ovidio Maggiore”, vers 1400, 6,8 x 8 cm. Florence, Biblioteca Nazionale, cod. Panciatichi 63, fol. 87 v.



Fig. 2: *Pygmalion*, *Roman de la Rose*, vers 1400, Oxford Bibliothèque Bodléienne Duce 332.

e diversas que na época medieval das iluminuras. É também nesta época que se começa a perceber os elementos iconográficos autorreflexivos como componentes de primeira importância, mesmo replicados em pequenos detalhes do quadro. É o caso de *O Casal Arnolfini*, de Jan Van Eyck, em que o pequeno espelho do fundo, que duplica o casal e o artista, é um dos elementos mais comentados da fortuna crítica do quadro.



Fig. 3: *O Casal Arnolfini*, de Jan Van Eyck, de 1434, National Gallery, Londres.

Nada comparado a *Las Meninas*, de Diego Velázquez, que deixa de ser uma meta-pintura para se transformar numa meta-imagem ou hiper-ícone, graças à leitura que Foucault fez dela, segundo W. J. T. Mitchell¹⁶. Os jogos autorreflexivos desta pintura propõem uma relação entre poder e representação, que se torna constitutiva da própria modernidade.

As imagens que se dobram sobre si mesmas se tornaram tão poderosas, assim como os textos, que se disseminaram em vários outros meios e passaram a determinar valores a respeito do conceito ou figura de representação de várias épocas.

¹⁶ MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.



Fig. 4: *Las Meninas*, de Diego Velázquez, 1656, Museu del Prado, Madrid.

Ernest Gombrich, por exemplo, no começo de *Arte e Ilusão*, como aponta Mitchell¹⁷, fez uma análise da tirinha cômica de Alain, *Egyptian Life Class*. Epítome da representação da alteridade artística, ela expressaria, para o historiador da arte, a estereotipia e estaticidade da cópia de fórmulas da arte oriental ou egípcia, ou seja, a pré-história da arte grega. Uma meta-imagem que determina não apenas uma representação passada, mas ultrapassada. Entretanto, a leitura de Gombrich é um equívoco, ainda segundo Mitchell¹⁸, pois ele não analisa os detalhes e não entende a piada, impondo à imagem o seu esquema preconceituoso de ver os egípcios. O chiste está em que a imagem mostra estudantes egípcios copiando um modelo como fazem os alunos ocidentais, destruindo o aspecto exótico que

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.



Fig. 5: *Egyptian Life Class*, 1955, Alain, New Yorker.

poderia ter esta cena.

Todavia, a tirinha cômica pode ser lida ainda por um outro viés, como uma sátira às imagens meta-artísticas ocidentais, que em seu desdobrar-se reduzem o “outro” à representação de si.

Outra tirinha cômica, arrolada por Mitchell¹⁹, serve também para pensar como a autorreflexividade se tornou um horizonte para avaliar a arte. *The Spiral*, um desenho que parece acabar no próprio corpo do desenhista, é vista pelo próprio cartunista, Saul Steinberg, como uma imagen aterradora e sublime do perigo da arte autorreflexiva. Porém, se contrapormos ao extraordinário o ridículo, como sugere Mitchell²⁰, “o artista/desenhista é apenas um homem de negócio desinteressante e o novo mundo – aquele que está constituído pela inflação de imagens –, é os EUA, completamente dominado pelos negócios.”

De modo que a autorreflexividade das imagens não se limita a um desdobramento sobre si mesmas, mas inclui outros assuntos, entre os quais aquele que

¹⁹ Idem.

²⁰ Ibidem, p. 44.

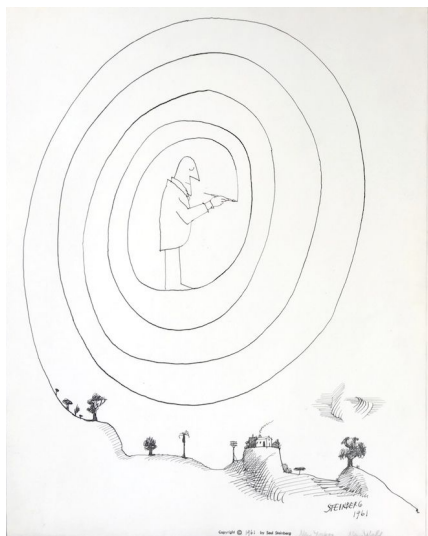


Fig. 6: *The Spiral*, 1964, Saul Steinberg, Série de Steinberg New World.

põe em suspenso “a questão fundamental da referência”, como afirma Mitchell²¹.

Grande parte da fortuna crítica do cinema coloca uma ruptura temporal, a 2^a Guerra Mundial, para marcar o início de um cinema “maduro” ou “moderno”, que teve a densidade para olhar a si mesmo, como diz Fernão Ramos, ao falar da *Nouvelle Vague*, na introdução do livro *Moderno? - Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*, de Jacques Aumont²². Autorreflexividade e modernidade se confundem nesta bibliografia. O próprio Aumont confirma que a moderni-

²¹ Ibidem, p. 44.

²² AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas, Papyrus, 2008.

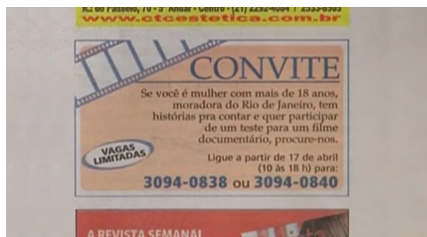


Fig. 7: Imagem retirada do filme *Jogo de Cena*. Eduardo Coutinho, 2007.

dade, mesmo que hoje seja um conceito cafona, foi valorizada pelo “ocidente” ou os “verdadeiros ocidentais” (os europeus), que têm uma modernidade própria.²³ Há algumas vozes discordantes, mesmo entre os “verdadeiros ocidentais”, como as de Bruno Latour²⁴ e Jacques Rancière²⁵, por exemplo. De qualquer forma, ao cinema moderno contrapor-se-ia um outro, que não se volta sobre si próprio. Assim, a história do cinema comportaria um período arcaico e um outro moderno, bem no sentido de uma história cronológica, eurocêntrica e convencional. A autorreflexividade nesse traçado conservador é o ponto de inflexão que vai mudar e legitimar o novo cinema que está surgindo. Torna-se, portanto, um critério de valor, que se consolida a tal ponto que se cria quase uma sinonímia entre autorreflexão e ética, como já tínhamos mencionado, no começo, quando tratamos do gênero documentário.

Passamos a analisar *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho²⁶. O filme é um labirinto de autorreferência, assim como *As meninas* de Velázquez. A primeira imagem de *Jogo de Cena*, logo depois do título, é um anúncio de revista que convida mulheres a participar de um filme.

A associação com os classificados de jornal aproxima o filme à origem humilde

²³ Ibidem, p. 14.

²⁴ LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1994

²⁵ RANCIÈRE, Jacques. “A palavra sensível”. In: YOEL, Gerardo (org.), *Pensar o cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

²⁶ *Jogo de Cena*. Direção: Eduardo Coutinho. Vídeos filmes, Matizar, Brasil. 2007

do cinema, cujo valor simbólico, nesse começo, é quase nulo como o espaço dos classificados dentro do jornal. O fotograma coloca *Jogo de Cena* no campo de uma espécie de retórica da humildade. Por outro lado, o anúncio remete também à relação do cinema com a pornografia, que no jornal circula nos classificados e que foi e é constitutiva do cinema desde suas origens. Mas, ao mesmo tempo que se evoca, se evita a licenciosidade por meio da tonalidade pastel do rosa, no fundo do anúncio. Esta cor suave visa evitar o vermelho sexual comprometedor que aparece no fragmento do classificado da parte de baixo. O jogo com a cor induz a valorizar o que está sendo mostrado para além da visualidade sem valor dos classificados. Além disso, as grandes margens brancas laterais desfazem a analogia do filme com estes anúncios. Além de ser um espaço caro do jornal, o branco está ligado aos processos de renovação da visualidade dos jornais brasileiros e às vanguardas artísticas, como o neoconcretismo, por exemplo.²⁷ Trás-vestir-se de não valor para sair mais valorizado é crucial para criar a sofisticada autorreflexividade do filme. A retórica da humildade é um estratagema valorativo bem usado pelo cineasta.

Coutinho é um mestre do meta-cinema, vai além das analogias simples, como por exemplo a possível associação das imagens dos anúncios com fotogramas. Além da presença do diretor, da equipe e dos aparelhos de filmagens, enquadramentos constantes dos assentos vermelhos e vazios, destacados pela iluminação, introduzem o espectador neste esquema autorreferencial complexo.

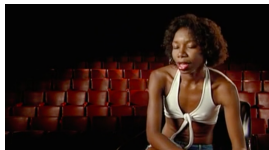
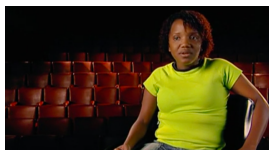


Fig. 8: Imagens retiradas do filme *Jogo de Cena*. Eduardo Coutinho, 2007.

Pode-se dizer que todo o dispositivo cinematográfico está duplicado no filme, tornando a questão da autorreferência central e ineludível. Além disso, acom-

²⁷ AGUILERA, Yanet. (Org.) *Preto no branco: a arte gráfica de Amílcar de Castro*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Discurso, 2005

panhamos algumas das mulheres que serão entrevistadas subindo uma escada até chegar ao palco onde acontecerá a entrevista. Visibiliza-se, assim, o que está sempre elíptico, o caminho e a chegada do participante do filme.



Fig. 9: Imagens retiradas do filme *Jogo de Cena*. Eduardo Coutinho, 2007.

Entretanto, como são fotogramas escuros em que mal vemos as mulheres, a carga simbólica é bastante evidente. Embora se trate de um palco teatral, a metáfora construída pela passagem da sombra à luz remete ao cinema. Porém, a autorreferência não se reduz a uma reflexão sobre o próprio cinema, pois insinua uma coisa maior, qualificando o dispositivo cinematográfico como se fosse o mundo das ideias platônicas, iluminando o que antes estava escuro e cheio de sombras. Essas pessoas comuns provavelmente não ficariam em evidência sem o filme, ou até, como se trata de mulheres, visibiliza-se o que historicamente fora invisibilizado. Não é que *Jogo de Cena* não faça de fato isso, mas o percurso não

apenas indica que se expõem os acontecimentos que geralmente ficam elípticos na narrativa documental. Como as personagens vão de baixo para cima e da escuridão para a luz, há uma pretensão de que o filme é *a priori* uma iluminação, independente das mulheres que ajudaram a constituir-lo.

A figura sempre discreta e humilde do cineasta se torna onipresente, não apenas pela voz, mas pela proposta do jogo autorreflexivo que realiza. Ou seja, ao aparecer no filme, a imagem do diretor é um elemento autorreferencial. Porém, a estratégia de se colocar dentro do filme não impede que ele seja a fonte e o criador das abundantes autorreflexões de *Jogo de Cena*. Mais ainda, a farta referencialidade é transformada em elementos de um jogo final que o filme propõe ao espectador. O público é surpreendido ao ver duplicados os depoimentos das mulheres entrevistadas por atrizes que são conhecidas e desconhecidas pelo espectador brasileiro. O interesse de quem assiste vai ser despertado por vários mecanismos: no início, pelo intercâmbio de papéis e situações entre entrevistadas e atrizes e, no final, com a proposta do público adivinhar quem é a atriz de uma das duplas de mulheres que contam a mesma história (antes do filme a atriz era realmente desconhecida para a plateia brasileira). Entretanto, há um jogo que não é explícito, aquele entre as atrizes famosas e as outras menos conhecidas. Não por acaso a estas últimas se nega dois tipos de funções: contar a sua própria história e refletir sobre a profissão. As atrizes brancas e famosas falam sobre si mesmas ou refletem sobre o papel que desempenham enquanto atrizes.

Casualmente, as atrizes que duplicam os papéis são negras. Obviamente que o racismo que se insinua não é do diretor, mas é o resultado do jogo autorreflexivo perverso, que reduz as atrizes negras, num recorte racial e de classe, em meros instrumentos do cineasta. Esta relação absurda entre cineasta e atores reforça o preconceito racial e de classe num país escravocrata como o Brasil.

O aspecto problemático não concerne apenas ao meta-cinema de *Jogo de cena*, mas ao próprio conceito de autorreflexão. As imagens autorreflexivas são as mais diversas e expressam valores bem diferentes, despertando as mais variadas leituras. Por exemplo, *O caminhante em um mar de névoa* (1818), de Caspar David Friedrich, que alia monumentalidade a autorreflexão, tem como uma de suas leituras mais canônicas considerar o personagem pintado como a duplicação do espectador, dado que ele está de costas, supostamente olhando a paisagem

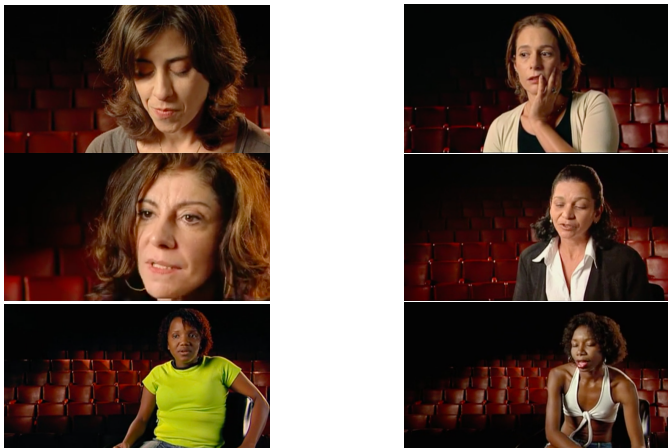


Fig. 10: Imagens retiradas do filme *Jogo de Cena*. Eduardo Coutinho, 2007.

(e se estiver com os olhos fechados?). Como se trata de um homem branco e europeu, e não um ser genérico, *todos* poderemos nos identificar com ele se formos devidamente colonizados. Caso não formos, quem impede que vejamos neste burguês branco e europeu a representação de alguém que expressa o desejo incontido de ter o mundo a seus pés, ou seja, um duplo do codicioso e sangrento invasor europeu que vem assolando o mundo desde o início da modernidade?

Em toda imagem autorreflexiva há um pouco de Narciso e nunca é resultado de um ato desinteressado. Jacques Rancière²⁸, em *Pensar o Cinema*, nos alerta que as meta-imagens ou meta-narrativas podem se transfigurar, num piscar de olhos, em Narciso contemplando a si mesmo. Aliás, esta figura, assim como a do artista criador, foi recorrente na pintura.

²⁸ RANCIÈRE, Jacques. “A palavra sensível”. In JOEL, Gerardo org., *Pensar o cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



Fig. 11: *Caminhante sobre um mar de névoas*, Caspar David Friedrich, 1818, Kunsthalle, Hamburgo.



Fig. 12: *Narciso*, Michelangelo Caravaggio, 1594-1596, Galeria Nazionale de Arte Antica, Florença.

Em *Jogo de Cena*, Coutinho tem o poder de determinar as regras e o formato do jogo no filme. Portanto, apesar de aparecer minimamente, o espelho narciso cinematográfico devolve o seu reflexo transmutado em soberano, assim como Foucault²⁹ descreveu a figura discreta de Velázquez, em *Las Meninas*. A autorreflexividade, em *Jogo de Cena*, se estabelece por meio de uma interlocução com as meninas brancas e reconhecidas do mundo do espetáculo. De modo que a autorreferência traz um pouco mais do mesmo do nosso autor. A graça e importância da autorreflexividade estaria, a meu ver, em buscar nas dobras de si mesmo uma imagem de nós na qual não nos reconheçamos, parafraseando

²⁹ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Eduardo Viveiros de Castro³⁰ quando fala da noção do “outro” que os ameríndios têm. Fica o desejo de saber o que pensam sobre a própria profissão essas incríveis atrizes negras e o que sentiram, ao serem filmadas e se verem na tela, as mulheres que corajosamente nos contaram suas maravilhosas histórias. Afinal, foram os sentidos relatos delas que tornaram o jogo, no filme, algo mais do que uma mera jogada autorrepresentativa de reflexos narcísicos para animar os espectadores.

Referências bibliográficas

- AGUILERA, Yanet. (Org.) *Preto no branco: a arte gráfica de Amílcar de Castro*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Discurso, 2005.
- AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.
- BELTING, Hans. *A Verdadeira Imagem*. Porto: Dafne Editora, 2011.
- DIDEROT, Denis. *O Paradoxo sobre o Comediante*. São Paulo: Abril, 1973.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Prática*, São Paulo: Livraria Martins Fontes, s/d.
- _____. *Crítica da Faculdade de Julgar*. São Paulo: Vozes, 2016.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- _____. *Iconology, Image, Text and Ideology*. Chicago: University Press, 1986.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. “A palavra sensível”. In: JOEL, Gerardo (org.), *Pensar o cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- FILMES

³⁰ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

- Jogo de Cena*. Direção: Eduardo Coutinho. Vídeofilmes, Matizar. Brasil. 2007
Nanook of the North. Direção: Robert Flaherty. Pathépicture. França. 1922
Nick's Movie. Direção: Wim Wenders. Alemanha/Suécia. Road Movies, Filmproduktion/Berlin, Wim Wenders Produktion 1980
No Lies. Direção: Mitchell Block. Mitchell Block. Estados Unidos. 1973

Três Pinturas

REGINA PARRA

(born in Sao Paulo, 1984) is an artist based in São Paulo, Brazil

Painting, video and performance are the main poetic instruments Regina Parra uses to address issues like resistance and subversion.

She graduated in Theater and worked in the field for three years. The connection between the performing arts—especially Greek tragedy—is present in her production as a visual artist. Her experience in directing actors and creating sets for the theater becomes evident in her videos, compositions, and performances.

More recently, the body started to play a more central role in her research and concerns. She focuses on the social body of women as a place of affirmation and potential power. But at the same time Regina perceives human bodies as vulnerable and fragile, and works, precisely, with the possibility of overcoming its constraints, investigating how movements can be transformed and adapted—something she refers as physical cleverness or malleability.

Her work has been showed in institutions such as The Jewish Museum (NY, USA), Galeria Effearte (Millan, Italy), Studio Trendy (Miami, USA) and Galeria Millan, Pivô, CCSP, Parque Lage, Paço das Artes, Instituto Figueiredo Ferraz, SESC_Videobrasil, MAM Recife, Fundação Joaquim Nabuco (all in Brazil).

Awards include: SP Arte Award (2017), Video Prize from Fundação Joaquim Nabuco (2012) and Residency Prize from Ateliê Aberto_Videobrasil (2011). In 2013 she was nominated to the Young Artists Prize of Fundación Cisneros.



A libidinosa, 2018
Regina Parra
(Óleo sobre papel, 30 x 32 cm)



A venenosa, 2018
Regina Parra
(Óleo sobre papel, 40 x 37,5 cm)



A disforme, 2018
Regina Parra
(Óleo sobre papel, 100 x 59 cm)

Entre a realidade A e a realidade B

BERNARDO BARROS OLIVEIRA¹

Romances longos, às vezes de mais de quinhentas páginas, ou mesmo chegando a superar as mil, como é o caso de *1Q84*, de Haruki Murakami, constituem um fenômeno específico do universo da leitura de ficção nos dias de hoje. Leyla Perrone-Moisés, em seu *Mutações da literatura no século XXI*, atenta para o fato e dedica um capítulo ao que ela denomina de “romança”:

Ora, o que se vê atualmente, na edição e no consumo, é que o gênero romance sobreviveu a todos os ataques, vicejando em todos os países e em todos os níveis, do best-seller de mero entretenimento às tentativas mais ambiciosas de renovação. Demonstrando a vitalidade do gênero, vários romances deste início do século XXI são “romanças”, isto é, têm centenas de páginas. (...) Contrariando a ideia de que atualmente as pessoas têm pouco tempo para a leitura, esses romances alcançam grandes tiragens.²

A dimensão do fenômeno não chega a ser espetacular, ao menos não tanto, por exemplo, como o das séries televisivas assistidas *online*, mas não deixa de ser muito significativo o fato, em meio a uma concorrência tão acirrada pela atenção

¹Prof. do Depto. de Filosofia da Universidade Federal Fluminense.

² PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Cia das Letras, 2016. Edição eletrônica Kindle. Posição 2433 e posição 2449-2450.

como a que acontece nos dias atuais, de que a velha prática da leitura solitária e ensimesmada de romances longos, hábito muito difundido em uma época anterior, na qual o livro reinava sozinho como tecnologia portátil de acesso a mundo ficcionais, mostre alguma força em uma era onde outras tecnologias de comunicação já colonizaram todo o nosso cotidiano. Ter “tempo para a leitura” em um contexto como este chama de fato a atenção. Segundo Leyla Perrone, romancistas como Jonathan Franzen e outros (ela não fala de Murakami), retomam escalas do grande romance do século XIX, assim como, de modo seletivo e atualizado, diversas de suas técnicas. Não se trata de uma retomada pura e simples do romance realista do século XIX, evidentemente, pois “algo se agregou, ao longo do século XX, a esse realismo oitocentista: a ‘objetividade’ do jornalismo, a evidência imediata do cinema e das séries televisivas.”³ A autora lembra que “que os romances canônicos de Balzac, Dickens e Tolstói nasceram como folhetins, isto é, séries.”⁴ Autores como David Foster Wallace, com o romance *Graça infinita*, e Jonathan Franzen, com *Liberdade*, são elencados como autores que procuram restaurar o romance balzaquiano através da incorporação de elementos narrativos decorrentes da longa exposição ao jornalismo, ao cinema e às séries. Entre estes elementos estaria a intimidade desta geração de romancistas, e de seus leitores, com a noção de corte: “O cinema e as séries televisivas, com seus cortes abruptos na ação, passando de um cenário a outro e de uma personagem a outra, liberaram a narrativa escrita da velha explicação introdutória ‘Enquanto isso...’”⁵ É sugestivo que a autora faça uma conexão imediata com modalidades de narrativa, em sentido amplo, fortemente presentes na cultura do século XXI, como jornalismo e cinema, mas chamamos a atenção aqui para um dos itens por ela enumerados, o das “séries televisivas”. Trata-se, diríamos nós, de uma modalidade particularmente semelhante ao romance de escala longa, ao menos no que diz respeito à modalidade temporal expansiva de sua recepção, implicando em uma imersão ficcional por parte do espectador ou leitor que o leva a incorporar em sua vida cotidiana o ritmo específico de um mundo assumidamente ficcional. Diferentemente do conto, do romance curto, do teatro e do cinema de duas horas, as séries televisivas, assim

³ Ibid., posição 2528.

⁴ Ibid., posição 2529.

⁵ Ibid., posição 2532.

como o novo “romance”, propiciam uma convivência íntima com personagens, situações, e sobretudo ambiências, durante um tempo muitas vezes superior ao exigido por qualquer outra modalidade artística. Já foi dito que a convivência ao mesmo tempo intensiva e extensiva com as personagens de uma série dramática longa termina por produzir um efeito surpreendente na vida do espectador. Ao fim de uma temporada inteira de dez a quinze capítulos de cinquenta minutos, o espectador de uma série, segundo um autor que se dedicou a estudá-las, “teria dedicado pelo menos tanto tempo consecutivo aos personagens fictícios quanto a seus amigos ou familiares.”⁶ Diríamos até que, em muitos casos, mais tempo do que o dedicado a pessoas reais, uma vez que nossa atenção ao que quer que seja está cada vez mais disputada pelo mercado da atenção e suas telas, e resulta, por isso, mais fragmentada e distraída do que nunca o foi, desde que, em fins do século XIX, começou a ser violentamente modificada pelas condições da vida urbana e industrial. Que dediquemos tantas horas a entes fictícios, quando reina o truismo de que o tempo é elemento cada vez mais escasso, deve-se a fatores difíceis de abordar com propriedade aqui, mas, restringindo nossa atenção ao caso de um romance específico, talvez possamos identificar, se conseguirmos chegar até à nossa própria leitura, que elemento especialmente nos prendeu com tanta força a uma narrativa escrita tão longa como *1Q84*.

Partamos da síntese histórica que o próprio Murakami faz da recepção de suas narrativas, do ponto de vista da quantidade e também, brevemente, dos termos atrelados à sua obra pelo aparato crítico. Algumas de suas observações repetem e retomam temas do discurso teórico a respeito do romance e de sua afinidade com a temporalidade característica da modernidade, como na formulação de Mikhail Bakhtin: “O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele.”⁷ Murakami retoma

⁶ BRETT, Martin. *Homens difíceis. Os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Aleph, 2014. Edição Kindle, posição 392.

⁷ BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance”. In. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Huicitec, 2014. P. 400.

este tema, centrando mais incisivamente no efeito no leitor contemporâneo. No livro de conferências *Romancista como vocação*⁸, ele comenta a trajetória de aceitação de seus romances, considerando inicialmente o caso do Japão e países asiáticos, posteriormente o da Rússia e do Leste europeu. Depois dos países asiáticos, inicialmente foi o leste europeu, após a queda do muro de Berlim, que mais se interessou por suas obras. No caso da Rússia, por exemplo, segundo o autor, cinco romances seus figuravam, certa época durante os anos 1990, na lista dos 10 mais vendidos. Só depois foi se manifestando nos países ocidentais e nos EUA uma aceitação de seus livros de contos, romances e ensaios, alguns dos quais levaram tempo considerável até serem traduzidos e editados. O que ele chama de “caos brando”, que se seguiu à queda dos aparentemente sólidos e inamovíveis regimes comunistas, teria favorecido a recepção de suas obras: “É apenas uma impressão minha e não tenho como apresentar provas ou exemplos concretos, mas, repassando os acontecimentos históricos, tenho a percepção de que os meus livros se tornam populares em alguns países depois que eles passam por uma transformação na sua base social.”⁹

Sua conjectura é a seguinte:

acho que uma grande transformação de estrutura e de bases sociais influencia fortemente a realidade das pessoas, incitando uma transformação, é um fenômeno natural e lógico. A realidade da sociedade e a realidade da narrativa estão intrinsecamente ligadas no nível da alma (ou do inconsciente) das pessoas. Quando a realidade da sociedade sofre uma grande transformação devido a um acontecimento marcante, inevitavelmente temos uma mudança na realidade da narrativa. A narrativa, originalmente, é uma metáfora da realidade, e as pessoas, para não serem deixadas para trás pelo sistema que as cerca e que está em transformação, ou para poderem alcançá-lo, necessitam estabelecer no próprio interior uma nova narrativa, ou um novo sistema de metáfora. Elas conseguem aceitar a realidade incerta e

⁸ MURAKAMI, Haruki. *Romancista como vocação*. Tradução de Eunice Suonaga. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Edição eletrônica Kindle.

⁹ Ibid., Posição 2483.

se manter equilibradas quando ligam esses dois sistemas (o da sociedade e o da metáfora), fazendo os mundos subjetivo e objetivo se comunicar. Talvez a realidade da narrativa fornecida pelos meus romances tenha funcionado como uma engrenagem de ajuste, em nível global. Levando isso em consideração, acho que a sociedade japonesa, antes da sociedade ocidental, pressentiu de forma natural, branda e até evidente esse desmoronamento global.¹⁰

Evidentemente, o “desmoronamento”, embora “global”, assume facetas bem distintas no Japão e no antigo bloco soviético. Mas estes constituíram os lugares onde seus romances foram aceitos inicialmente com mais “naturalidade”, por estarem, segundo a sua interpretação, mais próximos do sentimento de uma mudança radical. Em artigo publicado no *The New York Times*, pouco depois de 1984, intitulado “Reality A and reality B”¹¹, Murakami defende que a passagem do século XX para o XXI pode ser emblematicamente situado entre os eventos da queda do muro de Berlim e o da destruição das Torres Gêmeas, e esta passagem representou uma sutil, difícil de perceber, porém radical mudança de mentalidade. Nos encontramos em outra realidade, sem que o tenhamos percebido explicitamente. Não o percebemos de modo explícito porque, neste percurso da realidade do século XX para o XXI, nós mudamos também, e não somos capazes de detectar a diferença. “As histórias”, diz ele no artigo, “mudam livremente à medida que inalamos o ar de cada nova era.”¹² Continuando a ideia de que existe uma relação íntima entre a forma das histórias e a realidade social sempre em mutação, ele diz que “parece que a interface entre nós e as histórias que encontramos sofreu uma mudança maior do que nunca em algum momento em que o mundo atravessou (ou começou a atravessar) o limiar do milênio.”¹³ “Falando por mim mesmo”, continua Murakami, “uma das razões pelas quais eu sinto isso tão fortemente é o fato de que a ficção que eu escrevo estar passando por uma transformação perceptível.” Ao mesmo tempo, a forma como sua ficção

¹⁰ Ibid., Posição. 2490 a 2500.

¹¹ MURAKAMI, Haruki. “Reality A and reality B”. In. <http://www.nytimes.com/2010/12/02/opinion/global/02iht-GAO6-Murakami.html>. Acesso em 05/04/2018.

¹² Id. Tradução nossa.

¹³ Id. Tradução nossa.

é recebida pelos leitores também muda. Ele percebe que seus livros deixam de ser qualificados no Ocidente por epítetos acadêmicos como “pós-modernismo”, “orientalismo” ou “realismo mágico”, filtros que permitiam a fruição dos textos na Europa e nos EUA. A análise vinha primeiro, a aceitação depois. Na Ásia isso nunca ocorrera, suas obras eram aceitas como “relativamente naturais”. A virada do século fez com que essa naturalização fosse percebida em toda a parte em que suas obras são publicadas. Em termos muito genéricos (e é assim mesmo que são apresentados pelo artigo), as causas dessa mudança de perspectiva são o “realinhamento” político do mundo após o fim do bloco soviético, ou seja, poderíamos acrescentar, a “nova ordem mundial” de George Bush pai. Esta podemos nós dizer hoje que significou um recrudescimento da violência nas relações sociais e econômicas a partir de então, junto com o concomitante desmonte de redes de proteção estatal que a atenuavam. Isto se mostra afinado com o incessante desmoronamento e reconstrução incessantes do aparato tecnológico que nos envolve e nos atravessa a consciência (“Pouco precisa ser dito sobre o realinhamento na área de tecnologia da informação, com seu desmantelamento e estabelecimento em escala global de sistemas”¹⁴).

Os romances de Murakami costumam aliar com muita eficácia elementos fantásticos com uma paciente e hiper realista narração de fatos extremamente corriqueiros. O tom seguro com que narra pequenos detalhes e a sem cerimônia com que insere elementos absolutamente estranhos e fantásticos, e personagens despretensiosos que refletem de modo simples sobre uma realidade estranha, parece ter feito sentido em sociedades onde tudo que parece firme está prestes a se dissolver e ser substituído por algo igualmente transitório. “Ler Haruki Murakami é ser introduzido em uma série de labirintos estranhos e muitas vezes alucinatórios, nos quais tudo é familiar, mas nada é o que parece”, diz um articulista¹⁵. “Tal é a requintada e delicada construção da escrita de Murakami: tudo o que ele escolhe para descrever treme com possibilidade simbólica: uma camisa em um varal, uma série de recortes de papel, um vôo de borboleta”, diz outro¹⁶. A conjunção, em

¹⁴ Id. Tradução nossa.

¹⁵ BROWN, Mick. “*Tales of unexpected*”. In: <https://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3600566/Tales-of-the-unexpected.html>. Acesso em 09/09/2018. Tradução nossa.

¹⁶ Poole, Steven. “Steven Poole delves into Haruki Murakami’s masterpieces”. <https://>

seus romances, de um tempo longo e calmo, no qual há espaço para a detalhada descrição dos passos de elaboração de um prato caseiro, com a emergência de situações absolutamente inusitadas, parece ter deveras funcionado como matriz da gestação de novos parâmetros narrativos no interior de seus leitores, ou ao menos, fornecido uma visão otimista para esta possibilidade. Murakami toca aqui em um tema caro aos teóricos da narrativa, de Ricoeur a Jerome Bruner, que é o papel modelar, das narrativas que seguimos. São elas que fornecem balizas para a formulação de um sistema de metáforas nosso, que carregamos conosco, e que nos possibilita compor para nós mesmos fragmentos narrativos, indispensáveis à nossa composição como indivíduos, sempre provisória e em constante reelaboração¹⁷.

1Q84, publicado inicialmente em três volumes, entre 2009 e 2010, é dividido em capítulos que alternam o foco, durante quase todo o romance, entre dois personagens: um aspirante a escritor e professor de matemática no ensino médio chamado Tengo e uma instrutora de artes marciais chamada Aomame. Ambos têm a mesma idade. Muito lentamente o leitor ficará sabendo do porquê deste paralelismo. As ações e pensamentos dos dois são narrados em alternância, cada capítulo dedicado a um dos dois, e terminando em um ponto de tensão a ser retomado não no capítulo imediatamente seguinte, pois este será dedicado ao outro membro do par de personagens. Os títulos são compostos sempre pelo nome da personagem em foco, e uma frase proferida por alguém durante o capítulo. No primeiro capítulo, “Aomame. Não se deixe enganar pelas aparências”, a personagem, de quem o leitor não sabe nada ainda, mas saberá, e muito, ao longo dos três volumes, está dentro de um taxi, parada em um engarrafamento monstruoso, sobre uma via expressa elevada que atravessa parte de Tóquio. Aomame precisa chegar a um compromisso e debate suas alternativas com o motorista. A perspectiva, se permanecer tudo como está, é que ela perca o compromisso, do qual nada sabemos ainda, e ficará dentro do táxi até o cair da noite. Isso parece fora de questão, e a saída ambigüamente sugerida pelo motorista de meia-idade é que há uma saída de emergência, semelhante a uma escada de incêndio, alguns

www.theguardian.com/books/2000/may/27/fiction.harukimurakami. Acesso em 09/09/2018. Tradução nossa.

¹⁷ Cf. por exemplo, BRUNNER, Jerome. “The Narrative Construction of Reality”. In: *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 1. (Autumn, 1991), pp. 1-21.

metros adiante, que a levaria ao solo, e de lá, a pé, ela poderia entrar no metrô. Aomame aceita a sugestão que o motorista havia lhe apresentado sem desejar se comprometer (“Não é algo que eu possa aconselhá-la abertamente a fazer.”¹⁸), e sai do carro, diante dos olhares dos ocupantes dos outros veículos parados, que a olham sem sequer tentar entender (“Alguém estar andando na Via Expressa Metropolitana não era de forma alguma um evento cotidiano, com ou sem o fluxo usual de tráfego, então eles levavam algum tempo para processar a visão como uma ocorrência real”¹⁹) Antes de Aomame deixar o táxi, o estranho motorista profere a não menos estranha advertência, mas extremamente adequada: “depois de fazer algo assim, a aparência cotidiana das coisas parece mudar um pouco. As coisas podem parecer diferentes do que eram antes para você.” Nunca será revelado quem é este motorista, que transmite um certo saber à personagem (“Eu mesmo tive essa experiência”) e que constitui a base do longo romance. E que possui mesmo o caráter de uma experiência apta a ser transmitida: “Mas não se deixe enganar pelas aparências” continua, “Há sempre apenas uma realidade.”²⁰ Aomame concorda, dizendo para si mesma que “Ele estava certo. Um objeto físico só poderia estar em um lugar ao mesmo tempo. Einstein provou isso. A realidade era completamente calma e totalmente única.”²¹ O que Aomame tanto precisa fazer o leitor só saberá depois que ler todo o capítulo seguinte, “Tengo. Outra coisa em mente.” A ação ao fim de cada capítulo fica em suspenso até o fim do próximo, e vice-versa, algo como ler dois folhetins alternadamente, enquanto suas histórias muito lentamente vão tendendo a se cruzar, até que isso de fato acontece.

O capítulo de abertura é muito bem sucedido na criação de uma atmosfera peculiar, usando aqui uma expressão cara a Hans Gumbrecht. A ficção produziria em sua recepção, segundo este autor, atmosferas ou ambiências (a palavra central, de longa tradição, é *Stimmung*). Ou seja, seguindo em linhas gerais o esquema da fenomenologia, Gumbrecht sustenta que a leitura de obras de ficção ou de

¹⁸ MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. Tradução de Jay Rubin e Philip Gabriel. Nova York: Alfred A. Knopf, 2011, p. 9. Tradução do inglês nossa.

¹⁹ Ibid., p. 14.

²⁰ Ibid., p. 12.

²¹ Ibid., pp. 12-13.

poesias líricas, assim como a observação de pinturas ou a audição de músicas e canções, antes que evoquem significados plenamente verbalizáveis, interpretações, envolvem o receptor em uma atmosfera própria e singular àquela obra. As obras narrativas seriam tramadas em ritmos absolutamente próprios e individuais a cada uma delas, inseparáveis de suas formas, e estes são insuflados pelo tempo histórico em que a obra narrativa é produzida²². Ler uma obra do passado é ser tocado pelo ritmo e ambiência de um outro tempo histórico, que nos envolve como uma obra musical o faz. Claro que para que o receptor possa produzir em si este ritmo, com seus meios e sua experiência, ele precisa elaborar, como seus próprios materiais, um símile deste outro tempo. Elementos de uma reformulação das teses básicas da hermenêutica contemporânea estão sugeridos nesta proposta de Gumbrecht, mas não é aqui o lugar para tentar desenvolver isto. Estas ambiências perpassam toda a narrativa, ou podem também acompanhar personagens específicos, cada um possuindo seu clima ou tonalidade. Esta função pouco valorizada da ficção teria, no entanto, para Gumbrecht um peso decisivo na recepção comum e corriqueira das obras ficcionais, e, retrospectivamente podem esclarecer em parte o fascínio que uma determinada obra exerceu sobre nós, e o porquê de ter efetivamente se incorporando à nossa experiência. No caso de minha sôfrega leitura das centenas de páginas de *1Q84*, a facilidade com que conseguia entrar naquele universo de qualquer lugar onde pudesse acessá-lo, como no ônibus, não atestam, para mim, um desmerecimento do efeito desta obra, no sentido de derrisoriamente rebaixá-la como obra para entretenimento. É verdade que fui movido a ler este romance para tentar compreender sua vasta recepção, uma vez que me interesse particularmente pelo tema da recepção e tento buscar os motivos para as preferências por esta ou aquela obra, ou por esta ou aquela modalidade de narrativa. Em particular, o que atixa ainda mais a minha curiosidade pelos porquês de uma entusiástica recepção, é quando pessoas de meu conhecimento, que se enquadram na categoria de leitores que apresentam liberdade de juízo a respeito das obras que leem, formulam a respeito de uma obra livros esboços de verdadeiras críticas. Mas uma vez que a *Stimmung* de *1Q84* me tomou, passei a de certa forma habitar o espaço-tempo

²² Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung. Sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.

dela, e incorporá-la a meu próprio repertório. No caso, não se trata de obra de passado distante. Murakami a escreveu entre 2006 e 2009. A época e os ritmos históricos que a insuflaram são muito próximos daqueles em que vivo.

1Q84 nos introduz em um mundo cuja lógica obriga a ver o inesperado no cotidiano e vice-versa. Uma coisa sempre pode não ser o que parece, não há parâmetros prévios que possam dar conta do aparecimento de coisas que não estavam aí antes. A súbita percepção, por parte de Aomame, de que o uniforme da polícia havia se modificado, a faz empreender perguntas e fazer pesquisas, levando-a a descobrir que o ano de 1984, no qual se passa a história, é um outro 1984, não o que devia ser. Ao chegar a esta conclusão, estabelece para si como seu guia a aguda consciência deste fato. Este guia serve também, e em especial, para o leitor que está fisingado por aquela ficção que tem em mãos:

Goste ou não, estou aqui agora, no ano de 1Q84. O 1984 que eu conhecia não existe mais. É 1Q84 agora. (...) Q é para ‘questão’(...) Um mundo que tem uma pergunta. (...) O ar mudou, a cena mudou. Eu tenho que me adaptar a esse mundo com um ponto de interrogação o mais rápido possível. Como um animal solto em uma nova floresta. Para me proteger e sobreviver, tenho que aprender as regras deste lugar e me adaptar a elas.²³

Ler *1Q84* foi, em termos de absorção de uma ambiência ou atmosfera, no que me diz respeito, semelhante a acompanhar uma série completa de várias temporadas como *Breaking Bad*. Em ambos os casos, acompanhar uma série ou uma prosa longa, duas fatias, uma de ficção e outra de realidade, se entremeiam durante um período de nossa vida grande o suficiente para que estes mergulhos diários no ficcional deem o tom daquela época de vida. A cota diária de ficção, geralmente vivenciada à noite, ainda está presente durante todo o dia seguinte. Diferentemente do efeito do cinema de duas horas, que também se faz presente depois que acabamos de ver o filme, e esse efeito dura algumas horas, no caso das séries e dos romances longos, estamos seguros de que a ficção irá continuar logo mais, como uma espécie de vida paralela, propiciando um efetivo experimentar a

²³ MURAKAMI, Haruki. Op. cit., p. 158. Tradução nossa do inglês.

ambiência. Isto porque o efeito poderá continuar no dia seguinte, e no próximo, quase a perder de vista. Entre uma série como *Breaking Bad* e um romance como *1Q84*, existe a diferença intrínseca de que a forma escrita, se misturando muito mais facilmente à nossa própria voz interna, se apresenta mais prontamente como mediadora de entremos narrativos que elaboramos semi-conscientemente com os materiais fornecidos pela nossa própria vida cotidiana, ao passo que as cenas da série vistas na noite anterior se apresentam como sequências inteiras de sonhos, que repassam na mente do acordado. Em ambos os casos, porém, o que nos toma é a *Stimmung* das obras. A continuidade desta atmosfera nas horas em que estamos, por assim, dizer, *off fiction*, é especialmente favorecida pela forma das séries e dos romances com as dimensões de *1Q84*, e o é bem menos pela da peça teatral, pela do filme de longa metragem, formas de impacto forte e pontual.

Este modo de desenvolvimento e de recepção de histórias possui relações íntimas com o tipo de temporalidade dominante hoje? Ele está, acredito, em consonância com o surgimento de uma percepção da dinâmica passado-presente-futuro característica, sobre a qual alguns teorizam, como o próprio Gumbrecht. Este afirma que vivemos em um “presente ampliado”²⁴. Ele toma emprestado um termo bakhtiniano, “cronotopo”, originário da matemática e da física, mas que para este autor significa o modo como espaço e tempo se entrecruzam e se organizam dentro de uma obra ou de um gênero artístico. Mas o foco de Bakhtin com esse termo é o romance. Ele procura discernir o cronotopo dos romances gregos, por exemplo, procurando identificar como se articulam espaço e tempo nestas narrativas.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível. (...) Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.²⁵

²⁴ GUMBRECHT, Hans. *Our broad present. Time and contemporary culture*. New York: Columbia University Press, 2014.

²⁵ Bakhtin, Mikhail. “Formas de tempo e de cronotopo no romance”. In. Op. cit., p. 211.

As análises de Bakhtin demonstram, na prática da análise de algumas modalidades de romance, o significado do conceito de cronotopo “artístico-literário”, a princípio válido também para formas artísticas não literárias. No caso da literatura, no entanto, e entenda-se aqui a palavra como sinônima de romance, “o princípio condutor do cronotopo é o tempo”²⁶.

Já Gumbrecht, embora fazendo alusão ao uso que Bakhtin fez do termo, por sua vez o define como “construção social do tempo”²⁷, como forma historicamente predominante de compreender espaço e tempo segundo as quais, de modo não necessariamente explícito, as sociedades se organizam. Os dois usos, o de Bakhtin e o de Gumbrecht podem ser aproximados um do outro. Os cronotopos (no sentido Bakhtiniano) das séries e dos romances longos devem estar relacionados com o cronotopo no sentido Gumbrechtiano, o modo como o tempo é socialmente construído nos dias atuais. E como este é construído hoje?

A configuração de tempo que se desenvolveu no início do século XIX foi, há já cerca de meio século (e com efeitos que se tornam mais claros a cada dia), sucedida por outra configuração para a qual nenhum nome ainda existe.²⁸

A noção moderna de “tempo histórico”, que implica uma dinâmica de apropriação constante das fontes da experiência passada conduzindo a decisões a respeito da forma que assumirá a vida no futuro, teria se desfeito, embora ainda não de forma explícita e consciente. A noção estaria ainda presente “nas conversas cotidianas, bem como nos discursos intelectuais e acadêmicos, mesmo que não forneça mais a base para as maneiras pelas quais adquirimos experiências ou atuamos.”²⁹ E continua: “que não vivemos mais no tempo histórico pode ser visto mais claramente no que diz respeito ao futuro”. O futuro não nos aparece mais como um campo aberto para transformações e refundações da vida e da experiência, mas sim como sítio duvidoso para a existência da humanidade como um todo, ou seja, não mais como ponto de fuga para onde convergem as linhas do

²⁶ Ibid., p. 212.

²⁷ GUMBRECHT, Hans. Op. Cit, p. 26. Tradução nossa.

²⁸ Ibid., p. xiii. Tradução nossa.

²⁹ Ibid. Tradução nossa.

presente. Os aspectos elencados por Gumbrecht incluem o aquecimento global, a superpopulação, o esgotamento das reservas naturais, e poderíamos acrescentar uns tantos outros, como a rápida deterioração do diálogo político na era das redes sociais e da hiper comunicação, os novos avanços do autoritarismo, o vertiginoso crescimento da automação do trabalho, prometendo levar inúmeras profissões à extinção e levando alguns a se referirem a um futuro capitalismo sem trabalho e à obsolescência econômica do ser humano, etc. Diríamos nós que talvez provenha deste tipo de percepção a motivação para o caráter distópico de praticamente todas as ficções que hoje tratam do futuro da humanidade, e a naturalidade com que as recebemos. Mas também deve ser o fundamento para a intimidade com que recebemos narrativas longas de progressão quase lateral, onde o fim se perde de vista e deixa de ser claramente essencial, como as séries ou *1Q84*.

A forma dominante através da qual percebemos os acontecimentos cotidianamente não seria mais a de um caminho trilhado sempre à sombra nítida e tranquilizadora de um fim, que se deixa vislumbrar durante todo o trajeto, sob o signo do qual tudo o que acontece se vê encaixado em uma localização precisa dentro de um enredo histórico. Hoje, se há enredos mais ou menos claros, estes ao menos não conduzem mais ao realmente novo. O tempo histórico, a construção ativa do futuro e do novo que estaria em nossas mãos e permeável ao nosso poder, tampouco é o modo que estrutura a nossa memória hoje. Já o presente é o lugar de ações e movimentações constantes, porém “intransitivas”, diz Gumbrecht, usando uma expressão de Lyotard³⁰. Na década de 1960, Frank Kermode já havia detectado, em traços largos, esta modificação:

Na medida em que cremos agora viver em um período de perpétua transição, nós apenas elevamos o período intersticial ao status de uma “época” ou *saeculum* propriamente falando, e a época de perpétua transição em assuntos tecnológicos e artísticos é compreensivelmente uma era de perpétua crise moral e política.³¹

³⁰ GUMBRECHT, Hans. Op. cit. p. xiii. Tradução nossa.

³¹ KERMODE, Frank. *The sense of an ending*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 28. Tradução nossa.

Kermode e Gumbrecht percebem o quanto o “novo” e o futuro, como metas e vetores das transformações, teriam perdido força no tempo atual, estruturado como crise ou transição como fim em si mesma. Isto se revela, por exemplo, no total esvaziamento atual da noção de *revolução*, por exemplo, termo que exercia um magnetismo absoluto no pensamento da geração de Walter Benjamin. Já o passado, por sua vez, não recuperou a antiga função modelar que possuía antes do tempo histórico, mas sim se transformou em dado. O passado não passa, não desaparece, por ter se transformado em dado informacional eternamente acumulado: “Em vez de deixar de fornecer pontos de orientação, os passados inundam nosso presente; sistemas automatizados e eletrônicos de memória desempenham um papel central no processo.”³² O mais importante, e que conduz diretamente do cronotopo no sentido de Gumbrecht para o de Bakhtin é que posto “entre o passado que nos envolve e o futuro ameaçador, o presente se transformou em uma dimensão de simultaneidades em expansão.”³³ A noção de “simultaneidades em expansão” talvez seja bastante apropriada para nos referirmos ao modo de construção de diversas narrativas contemporâneas, entre as quais 1Q84.

O artigo de Murakami que citamos acima inclui uma espécie de jogo. Ele retorna ao atentado de 11 de setembro de 2001, um dos limiares do novo século. O acontecimento, de proporções absolutamente espetaculares, semelhante, segundo ele a um filme hollywoodiano de juízo final, traria marcas de irreabilidade, o que induziria à pergunta sobre como seria o que aconteceu depois, se aquilo que parece tão difícil de acreditar não tivesse ocorrido. “O mundo teria sido bem diferente”, diz ele.

Muitas vezes nos perguntamos como teria sido se o 11 de setembro nunca tivesse acontecido – ou pelo menos se esse plano não tivesse sido tão bem-sucedido. Então o mundo teria sido muito diferente do que é agora. A América poderia ter tido um presidente diferente (uma grande possibilidade), e as guerras do Iraque e do Afeganistão talvez nunca tivessem acontecido (uma possibilidade ainda maior).

E continua:

³² GUMBRECHT, Hans. Op. cit., p. 28. Tradução nossa.

³³ Id. Tradução nossa.

chamemos o mundo que realmente temos de realidade A e o que teria sido de realidade B. Não conseguimos, então, deixar de notar que o mundo da realidade B parece mais racional do que o da realidade A. Colocando de modo diverso, estamos vivendo em um mundo que possui ainda menos realidade do que um mundo irreal.³⁴

Este jogo com a palavra realidade, embaralhando propositalmente o que é do domínio da possibilidade e da racionalidade com o que é próprio da efetividade, menos do que propor uma tese para séria meditação, nos parece antes continuar a tendência da ficção de criar uma atmosfera. No caso, homogênea com a do romance *1Q84*, a propósito de cuja recente publicação se refere o artigo. Em fins do século XVIII e início do XIX, os romancistas escreviam um “anúncio” de seus livros recém editados, no qual propunham um resumo ou uma quase resenha destes. Murakami, em seu “anúncio”, se refere pouco ao livro em si, mas principalmente compõe uma teoria sobre o tempo e as mudanças radicais e irreversíveis que atravessamos sem perceber explicitamente, e a permeabilidade dos romances a tudo isso, e inclui este jogo, em que nos convida a fazermos em nós mesmos o experimento que ele propõe a respeito da realidade A e da realidade B.

Ler o artigo me fez perceber de imediato uma analogia tão fácil quanto verdadeira: o quanto uma outra atmosfera, a do Brasil pós 2013, é marcada pela mesma dinâmica de realidade e irrealidade. Para muitos, esta realidade A, aquela em que realmente vivemos desde então, parece progressivamente irreal e incongruente. E a realidade B, aquela que não aconteceu, mas que teria acontecido caso a crise política que se iniciou ali não tivesse tomado a proporção monstruosa que tomou, esta sim, aparece, creio, a nossos olhos, cada vez mais coerente. Tendo realizado a leitura de *1Q84* em 2017, antes de ler o artigo e sua desconcertante brincadeira, já havia, no entanto, experimentado seu cerne, embora não tenha conseguido, na época, exprimir em termos interpretativos o porquê do livro ter, como se diz, “me pegado”. Há sempre um motivo para sermos tomados por uma ficção, mesmo que não desejemos investigá-lo. Julgo de grande valor, para a filosofia da arte e da literatura, investigar como e porque uma narrativa ou um tipo de ficção “pega”,

³⁴ MURAKAMI, Haruki. Op. cit.

seja um indivíduo, seja um coletivo. Estas afinidades imediatas com este ou aquele narrar revela muito sobre quem é o leitor ou espectador.

Ao acompanhar a descida de Aomame pela escada que a levou a uma realidade diferente daquela em que ela acreditava estar, coisa que ela só percebe aos poucos que ocorreu, ao descer junto com ela e aceitar ir aonde ela fosse, efetivei duplamente o trânsito pela experiência de viver em uma realidade paralela. Digo duplamente, pelo fato de que isto ocorre sempre no ato de seguir uma história de ficção, ao menos estas que realmente, sem que o planejem e escolhamos, nos tomam e nos interpelam. Na medida em que, sem deixarmos de sermos nós mesmos e vivermos em nossa realidade, parte de nós vive lá no mundo das personagens e experimenta ser elas, experimentamos na ficção o viver em duas realidades. A ponte entre as duas somos nós mesmos. Duplamente porque a aventura da personagem Aomame (e também a de seu parceiro Tengo) é reflexivamente marcada pelo paralelismo entre realidades A e B, que ela experimenta de modo consciente e sobre o qual discorre conosco. Duas luas passam a aparecer no céu noturno para uma estarrecida Aomame, e posteriormente, também para Tengo, sinal ao mesmo tempo escancarado e secreto que se mostra para aquele que já se encontra em outra realidade, e que sente medo de perguntar aos outros se veem também, por receio de ser considerado um lunático. Ao fim do livro, Aomame e Tengo, finalmente reunidos, conseguem, pelo menos aparentemente, voltar à realidade inicial, depois de passarem por experiências sumamente estranhas, narradas com o mais calmo e contemplativo dos realismos, ao fazerem no sentido inverso o mesmo caminho pela escada do viaduto, e o céu noturno passa a mostrar novamente apenas uma lua. Mas o gigantesco cartaz publicitário com o tigre da Esso que se encontra próximo ao ponto de passagem, junto ao viaduto, e do qual ela se lembra, está agora invertido: o que estava à direita, virou esquerda. Será uma realidade C ou apenas engano da memória? Na verdade, já se havia passado um tempo considerável, e o ano de 1984, com ou sem Q, estava chegando ao fim.

Uma realidade se torna “paralela” à única realidade em que vivemos, lado a lado, como a lua duplicada de Tengo e Aomame, quando não conseguimos esquecer sua existência como mera possibilidade, quando não conseguimos aceitar aquilo em que as coisas se tornaram como algo natural e irrefutável. Muito

embora tenhamos de nos juntar ao coro de Aomame e o misterioso taxista, ao dizerem que só há uma realidade, a ficção se mostra capaz de nos situar em nossa realidade única ao propor um trânsito entre um mundo A e um mundo B. O início do livro de Murakami, portanto, se revela uma poderosa alegoria da ficção em geral. Poderosa porque o capítulo, ao menos em minha experiência, me tomou completamente com sua ambiência, e esta imersão persistiu durante todo o longo romance, até a página 1318, o fim da edição que tive em mãos. Esta alegoria é foco de um insistente trabalho de desdobramento e reformulação no decorrer do longo livro. Sua enorme extensão foi fundamental para que esta *Stimmung* se entranhasse em seu leitor. Ao longo de suas centenas de páginas, o livro nunca se tornou abertamente meta ficcional, o que teria, creio, aberto um distanciamento teórico que, talvez facilitando a interpretação douda, enfraqueceria a experiência em seu aspecto mais básico. Mas, agora que estamos no aã de interpretar e compartilhar uma experiência de sentido, perguntemos: qual seria o objetivo principal do romance *1Q84*, pensando-o porém à luz da proposta de Gumbrecht de que o primeiro e mais básico nível desta experiência singular de transitar por um universo ficcional é o de nos deixarmos pegar no caminho por uma tonalidade ou atmosfera que, ao nos pegar, revela que nos diz respeito? Nós lemos o livro, mas ele também nos lê. E afinal, é porque isto ocorreu que *precisamos* interpretar esta relação estabelecida entre nós e um livro. Eu diria, agora, que o objetivo do livro seria o de nos fazer perceber com nosso próprio corpo, através do seu ritmo tenso, misterioso e lento, e sobretudo, longo, o sabor de um cronotopo específico, e que é o de que ele chama de “desmoronamento global”, o cronotopo do século XXI. Que tal cronotopo tenha revelado a um leitor brasileiro uma “metáfora interior” para o sentimento de desmoronamento *local*, experimentado por ele e pelos que o cercam, é sintomático das virtudes adaptativas da arte da leitura narrativa, e seria esta a forma com que eu, *a posteriori*, posso interpretar a minha leitura. O desmoronamento local e o sentimento de crescente irre realidade, acompanhado da certeza de que só há uma realidade, ou, como ocorre durante todo o romance com Aomame, o sentimento agudo de estar em *uma* realidade, a impossibilidade de simplesmente esquecer deste fato e seguir adiante, imersos em fato e projetos, como sempre fazíamos no século XX.

O artigo de Murakami, e o processo de escrever este aqui, terminaram por

desentranhar o papel que a narrativa exerceu durante aqueles dias em que sempre que podia abria aquelas páginas para saber avidamente o que estava acontecendo *lá naquela realidade*. “Transformar as coisas e eventos ao nosso redor em metáfora com forma de história e sugerir a verdadeira natureza da situação no dinamismo dessa substituição: essa é a função mais importante da história”, diz Murakami, munido do saber de quem passou “três anos escrevendo esta história, tempo durante o qual passei seu mundo hipotético através de mim mesmo como uma simulação”³⁵, atividade que é então continuada pelo leitor interpelado por ela, durante um mês ou mais, resultando em uma metáfora que passa a habitar em seu próprio interior. O resultado, ainda segundo Murakami, é renovar a “solidez da ponte espiritual que foi construída entre o passado e o futuro”, e colocar à prova “se as histórias individuais e as histórias comunais dentro de nós estão unidas na raiz”³⁶. Caso por “histórias comunais” entendamos as narrativas midiáticas, sejam as produzidas pelas “velhas mídias”, como os jornais e as TVs, sejam as que pululam nas “novas mídias”, as dispersas pelos milhares e milhares de postagens realizadas pelos “perfis” nas redes de sociabilidade eletrônica, todas visando estabelecer uma determinada maneira de articular os fatos políticos e dizer “foi isso que aconteceu, e é isso que precisa agora acontecer!”, concluímos que a conciliação destas com as nossas “histórias individuais” se tornou difícil ao extremo, e talvez nunca o tenha sido tanto. A violência e polarização desta disputa pela narrativa dominante sobre o que ocorre no país desde 2013 é tal que tornou mais que remota qualquer noção de história comum. Por isso, talvez mais que nunca as sombras de uma realidade B se insinuam a cada momento, enfraquecendo a realidade A, a qual, mesmo desacreditada, permanece a única. As “metáforas internas” exercitadas na leitura de ficção, parece mesmo que são, no momento a única chance do leitor de encontrar, em si mesmo, alguma narrativa possível de habitar, um elemento provisório e frágil, mas imprescindível.

³⁵ Id.

³⁶ Id.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance”. In. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Huicitec, 2014.
- _____. “Formas de tempo e de cronotopo no romance”. In. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Huicitec, 2014.
- BRETT, Martin. *Homens difíceis. Os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Aleph, 2014. Edição Kindle.
- BROWN, Mick. *Tales of unexpected*. In. <https://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3600566/Tales-of-the-unexpected.html>. Acesso em 09/09/2018.
- BRUNNER, Jerome. “The Narrative Construction of Reality”. In. *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 1. (Autumn, 1991), pp. 1-21.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung. Sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.
- _____. *Our broad present. Time and contemporary culture*. New York: Columbia University Press, 2014.
- KERMODE, Frank. *The sense of Ending*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. Tradução de Jay Rubin e Philip Gabriel. Nova York: Alfred A. Knopf, 2011.
- _____. “Reality A and reality B”. In. <http://www.nytimes.com/2010/12/02/opinion/global/02iht-GA06-Murakami.html>. Acesso em 05/04/2018
- _____. *Romancista como vocação*. Tradução de Eunice Suonaga. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Edição eletrônica Kindle.
- Perrone-Moisés, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Cia das Letras, 2016. Edição eletrônica Kindle. Posição 2433 e posição 2449-2450
- POOLE, Steven. “Steven Poole delves into Haruki Murakami’s masterpieces”. In. <https://www.theguardian.com/books/2000/may/27/fiction.harukimurakami>. Acesso em 09/09/2018.

Fotografia, Pós-fotografia e História da Arte: abordagem preliminar a partir de três fotógrafos¹

CRISTINA PONTES BONFIGLIOLI²

1. Introdução

Em 1981, ao completar 30 anos de idade, Peter Galassi (1951 -) foi indicado como assistente do então Diretor do Departamento de Fotografia do MoMA de Nova Iorque, John Szarkowski. Sua primeira exposição naquele museu foi realizada no mesmo ano: *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. A exposição ficou em exibição entre 9 de maio de 1981 e 9 de maio de 1982, sendo montada em quatro museus norte-americanos diferentes: The Museum of Modern Art, New York, New York (May 9 — July 5, 1981); Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska (September 12 - November 8, 1981); Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, California (January 4— February 21, 1982); The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois (March 15 - May 9, 1982).

¹ Em 05 de maio de 2018, aos 46, Rodrigo Baleia, um dos fotógrafos alvo desta pesquisa e amigo pessoal, deixou sua família de modo inesperado. É para ele, Alice e Carol que a autora dedica este artigo. Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no III Seminário de Estética e Crítica de Arte em setembro de 2017.

² Doutora em Ciências da Comunicação (ECA-USP, 2008) e doutoranda em Estética e História da Arte pelo PGEHA do MAC-USP (2019)

Após a abertura, a teórica e crítica de arte Rosalind Krauss (1941 -) atacou duramente a tese que orientou a curadoria da exposição em artigo publicado em janeiro de 1982 pelo influente *Art Journal*, periódico de prestígio da *College Art Association*, fundado em 1941. Desde então, o catálogo da exposição e o artigo estabelecem um diálogo profícuo que constitui referência bibliográfica emblemática para a discussão sobre as relações entre Fotografia³ e Arte, especialmente no que se refere à História da Fotografia e ao modo como a Fotografia constitui-se como expressão artística reconhecida pelo sistema da arte.

A tese de Galassi (1981) é a de que existe uma continuidade entre a Pintura de Paisagem e as técnicas que seus artistas utilizavam para produzi-la (câmera escura, o esboço em lápis de carvão/grafite ou esboço em tinta a óleo, ambos elaborados em campo, seguidos da finalização da obra no estúdio) e a invenção da fotografia (entendida como técnica aprimorada de esboço ou rascunho ou fonte de modelos e esquemas de formas naturais – do corpo humano à paisagem).

Para o autor, há uma motivação para a invenção da fotografia que advém do papel estético da Pintura e não apenas de contingências técnicas e científicas que permitiram seu aparecimento. Ele defende que a Fotografia é “filha legítima da tradição da pintura ocidental”, justificando que a Fotografia originou-se da transformação da Pintura a partir da perspectiva renascentista que introduz a questão do olhar, dos modos de ver e, portanto, da visão como princípio organizador e norteador da Pintura enquanto expressão artística. O autor dirá que

A perspectiva renascentista estabeleceu a visão como uma base racional da criação de imagens. Inicialmente, no entanto, a perspectiva foi concebida apenas como uma ferramenta para construir três dimensões a partir de duas. Não muito mais tarde, essa concepção foi substituída – como padrão comum e intuitivo – pelo seu oposto: a derivação de uma imagem francamente plana a partir de um determinado mundo tridimensional. A fotografia, que é capaz de servir apenas ao último sentido artístico, nasceu dessa transforma-

³ Utilizamos, ao longo do texto, substantivos com inicial em maiúscula quando significarem a área de conhecimento ou a disciplina academicamente reconhecida e somente quando os termos são referidos pela autora do ensaio e pelos autores das citações.

ção fundamental na estratégia pictórica. A invenção da fotografia deve, então, coincidir com ou suceder pela acumulação de experiências pictóricas que marcam o período crítico de transformação do procedimento normativo da era de Uccello para a de Degas.⁴

Essa virada técnica da representação na Pintura é, para o curador, uma característica do modo de ver fotográfico. Ou seja, Galassi afirma que o modo de ver já estava “impresso” ou “expresso” nas pinturas do século XIX, antes mesmo da Fotografia surgir, e que foi esse modo de ver, já instalado culturalmente, que permitiu ou impulsionou a invenção da fotografia.

O curador procura usar as obras da exposição – quadros, fotografias e, inclusive, uma estereoscopia – para provar sua tese de uma “evolução” da expressão estética da Pintura para a Fotografia. Isso implica compreender que há apenas uma mudança na técnica e não no modo de pensar a visibilidade e expressá-la, pois esta já estaria presente na Pintura, especialmente a Pintura de Paisagem. Para o autor, a Pintura de Paisagem é a responsável por essa transformação dos modos de olhar e de expressar o que o pintor vê, quando sai com seu cavalete ou com seu bloco de esboços para passeios em busca de temas.

Galassi (1981) argumenta, assim, que as experimentações pictóricas de pintores como Jean-Baptiste-Camille Corot (1796 – 1875), John Constable (1776 - 1837), John Linnell (1792 - 1882), Thomas Jones (1742 - 1803) e Friedrich Wasmann (1805-1886) estabelecem uma nova sintaxe “de percepções sinópticas imediatas e de formas descontínuas inesperadas (...) É a sintaxe de uma arte mais devota ao singular e ao contingente do que ao universal e estável. É também a sintaxe da

⁴ “The Renaissance system of perspective harnessed vision as a rational basis of picture-making. Initially, however, perspective was conceived only as a tool for the construction of three dimensions out of two. Not until much later was this conception replaced — as the common, intuitive standard — by its opposite: the derivation of a frankly flat picture from a given three-dimensional world. Photography, which is capable of serving only the latter artistic sense, was born of this fundamental transformation in pictorial strategy. The invention of photography must then coincide with or succeed the accumulation of pictorial experiment that marks the critical period of transformation from the normative procedure of Uccello’s era to that of Degas’s.” (GALASSI, 1981, p. 18)

fotografia”⁵. Ou seja, para o curador é o surgimento desse novo valor estético que permite a aceitação da Fotografia, primeiro como técnica ainda associada à Pintura e depois como arte independente. Desse modo, tenta provar com a exposição que a visibilidade que a Fotografia permite/produz/expressa já existia na Pintura de Paisagem do século XIX. E é a essa afirmação que Krauss (1982) irá se opor enfaticamente.

Krauss (1982) contrapõe-se não apenas à ideia de evolução linear e progressiva proposta por Galassi (1981), mas aponta com clareza para fatos da História da Fotografia que indicam haver um descompasso entre as diversas categorias tradicionais da Pintura e da História da Arte e a Fotografia enquanto forma artística. Para ela, na Fotografia de Paisagem, que operaria como continuação da Pintura de Paisagem, segundo Galassi (1981), não há autor, nem obra, nem mesmo preocupação com a representação da paisagem enquanto espaço urbano ou natural. Utilizando os artistas fotógrafos cujas obras estavam na exibição de Galassi, Krauss (1982) aponta que a Fotografia surge como registro documental em Timothy O’Sullivan (c. 1840-1882), Eugène Atget (1857-1927) e Auguste Salzmann (1827-1872), desvinculada daqueles conceitos, caros à História da Arte. Para ela, aproximar as produções desses artistas de uma continuação da História da Arte é forçar uma significação e uma interpretação que tais registros não comportam. O’Sullivan é fotógrafo para estudos geológicos a serviço de expedições geológicas e geográficas governamentais; Atget realiza uma tipologia de lugares e cenários urbanos para comercializar junto a pintores; e Salzmann é fotógrafo de viagens e locais pitorescos, trabalho de documentação visual com o objetivo específico de transformar suas fotografias em vistas estereoscópicas para fins comerciais.

Assim, Krauss (1982) derruba, um a um, os argumentos da tese de Galassi (1981) e critica a estratégia discursiva que faz ver em toda fotografia um modo de reforçar e legitimar a História da Arte, negando à própria Fotografia a peculiaridade da sua história enquanto técnica e enquanto expressão artística que experimentou reconhecimento e independência da Pintura desde seus primórdios.

A partir desse embate, que a nosso ver se constitui na questão da especificidade

⁵ “Of immediate, synoptic perceptions and discontinuous, unexpected forms. (...) It is the syntax of an art devoted to the singular and contingent rather than the universal and stable. It is also the syntax of photography.” (Galassi, 1981, p. 25)

histórica do meio ou fenômeno fotográfico, este artigo pretende explorar a noção de paisagem problematizada pela discussão entre Galassi e Krauss, inserindo-a no debate de uma outra história, a da tecnologia e se sua relação tanto com a História da Arte como com a História da Fotografia. O diálogo entre essas três vertentes de uma possível História da Cultura parece presente num conjunto específico de imagens produzidas por três fotógrafos de repertórios específicos e nacionalidades distintas, mas que encontraram na experiência de uma visibilidade vertical uma diferença importante para caracterizar suas produções que mostram aquilo que visualmente convencionou-se classificar como paisagens.

Nesse sentido, a imagem técnica e tecnológica que permite a visão de cima para baixo – o chamado “bird-eye view” – está marcada pela perda da linha do horizonte como característica essencial da História da Arte e desse gênero específico denominado Pintura de Paisagem. Ora, se a Pintura de Paisagem assenta-se na perspectiva renascentista, cuja essência se dá pela presença de um ponto de fuga a partir do qual o horizonte perspectivo se deslinda, o que será essa nova visibilidade destituída da paisagem horizontal e que se faz na radicalidade de uma experiência visual vertical?

É pensando nessas relações que o pensamento de Malevich (1975) nos interessa especialmente quando afirma:

Sólo cuando desaparezca el hábito de la conciencia de ver em los cuadros la representación de pequeños rincones de la naturaleza, de madonas o de *Venus* impúdicas, sólo entonces veremos la obra pictórica(...). He destruido el anillo del horizonte y he salido del círculo de las cosas, a partir del anillo del horizonte em el qual están incluidos el pintor y las formas de la naturaleza. (...) El arte naturalista es una idea de salvaje, la aspiración de mostrar lo visible, pero no la creación de una forma nueva. (...) El pintor puede ser creador cuando las formas de su cuadro no tienen nada em común com la naturaleza. Y el arte es saber crear una construcción que emana no de las interdependencias de formas y de color, y no sobre la base del gusto estético del preciosismo de la composición de una construcción, sino sobre la base del peso, de la velocidad y de la dirección del mo-

*vimiento. (...) Lo que tiene un valor en sí en la creación pictórica es el color y la factura, es la esencia pictórica, pero esta esencia ha sido siempre destruída por el tema.*⁶

É essa experiência que vemos registrada no grupo específico de imagens que exploraremos⁷, visando discutir alguns aspectos preliminares dos limites dos aspectos representacionais e não-representacionais da imagem técnica e tecnológica, noções ainda muito vinculadas à nossa “terrestrealidade”, à nossa visão iminente horizontal do mundo e dos cenários que nos rodeiam. Entendemos que ao abordar a produção dos fotógrafos Federico Winer (1973-), Mishka Henner (1976-) e Rodrigo Baleia (1971-) apontamos para uma noção de paisagem que não mais se dá a partir da representação enquanto registro de uma perspectiva renascentista, mas a partir de uma outra visibilidade, altamente tecnologizada e cujas implicações apenas começam a ser exploradas⁸.

⁶ MALEVICH, 1975, p. 27-34, itálicos do autor.

⁷ A vertente formalista da crítica e história da arte, inaugurada no século XIX por historiadores da arte como Robert Zimmermann (1824-1898), Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1865-1945), Konrad Fiedler (1841-1895) e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Wiesing, (2016). enfatiza a importância da descrição das imagens selecionadas como etapa fundamental para estabelecer suas características intrínsecas, a partir das quais poderá ser possível desenvolver a relação com outros aspectos relevantes de uma teoria da imagem mais ampla, como sua materialidade, significação, contexto histórico e intencionalidade de seu processo de produção. Por outro lado, o método dialético aponta para a necessidade de abertura da descrição para outras descrições possíveis, sem que se faça um fechamento das potencialidades existentes entre uma imagem e as palavras que a descrevem. Esse tipo de cuidado remonta, também, a *epoché* husserliana por meio da qual o pesquisador busca distanciar-se de pressupostos, preconceitos, estereótipos e pré-julgamentos de modo a tentar permitir sua abertura irrestrita às possibilidades de descrição do fenômeno. Ainda que, até mesmo para Husserl e Merleau-Ponty, era impossível uma *epoché* completa: “O maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 10). Assim, há sempre algo de pressuposto na abordagem de um fenômeno, uma mistura prévia entre a interpretação e a descrição, entre o modo de abordar o objeto e o próprio objeto. Será este, no entanto, o desafio metodológico que esta pesquisa se propõe.

⁸ Aquilo ao que Merleau-Ponty refere-se “encontro original”, o original da percepção que sempre é ação subjetiva única (2006). É com esse intuito que aqui não se pretende interpretar essas imagens, uma vez que ao dizer o que uma imagem é, já se cristaliza a sua interpretação e arrisca-se determinar um modo de ver, como se o olhar não pudesse ser múltiplo e sempre único.

2. Técnica e Tecnologia em função da Arte

2.1. Rodrigo Baleia

Rodrigo Baleia é um fotógrafo brasileiro especializado em temas socioambientais. As imagens selecionadas para este estudo foram feitas em julho de 2010, durante três dias consecutivos, com uma câmera digital SONY HX30V a partir da janela de um CESNA Caravan (C208) pertencente à ONG ambientalista Greenpeace. O fotógrafo também produziu um vídeo disponível em <https://vimeo.com/52335763> (Acesso em 17 Jul. 2017) pelo qual pode-se acompanhar o processo de produção das imagens aéreas. É possível, também, vê-lo tomando decisões, como a troca de lentes ou fazendo pausas para lidar com a náusea provocada pela movimentação da aeronave em suas arremetidas e curvas intensas. Na maior parte do tempo, contudo, o fotógrafo explica que o avião “segue reto”, pois fazer retornos significa consumo a mais de combustível e horas a mais de voo. É preciso estar atento ao programa de traslado e cumprir com as normas de segurança da aviação brasileira.

Baleia afirma que não faz mais imagens aéreas desse modo – a partir de um avião. Adquiriu um drone – o *DJI Phantom 4 Pro* – e, desde então, tem preferido fotografar a partir do aparelho. Em entrevista por *Facebook Messenger*, o fotógrafo chega à seguinte conclusão sobre o modo de fotografar a partir de avião e a partir do *drone*:

Oito horas e meia voando só na Amazônia. Seus olhos se educam a percebê-la diferente. Na verdade, perceber o mundo. E as fotos que não conseguia fazer em 90 graus, agora consigo com *drone*. É show. Antes, as fotos em 90 graus eram só uma viagem ao olhar pela janela [do avião].⁹

Descrever a imagem aqui torna-se metodologia fundamental para manter-se fiel a ideia central da fenomenologia: não é possível olhar, analisar e sentir separadamente. Uma imagem é experiência viva como olhar e pensamento a um só tempo. Desse modo, há sempre possibilidades infinitas de outros sujeitos encontrarem essas mesmas imagens e verem nelas algo original, algo que somente eles poderiam ver pela primeira vez

⁹ BALEIA, 16 fev. 2017.

O fotógrafo conta que o editor de fotografia da ONG ambientalista pedia sempre imagens documentais que comprovassem a denúncia a partir da qual as demandas ambientalistas seriam feitas. Baleia diz que sempre encontrou dificuldade nesse tipo de “*briefing*”, pois entende que é impossível produzir imagens documentais sem nenhum apelo ou nenhum respaldo estético. Para ele, fotografar é ver o mundo de um modo distinto daquele que se vê com os próprios olhos. É procurar nuances e detalhes que apenas o enquadramento, enquanto concentração de atenção, pode mostrar. O processo de construção da imagem já se dá aí, nesse momento de busca de composição da imagem fotográfica e ao qual Flusser (1994) denomina *gesto fotográfico*. Há uma imagem imaginada e aquela que o olho do fotógrafo busca ao olhar pela objetiva. O que se enquadra precisa encontrar eco no que se imagina ou, então, precisa causar o espanto do encontro único, não imaginado, mas que surpreende o fotógrafo e o faz disparar o obturador da câmera.

Nas duas imagens escolhidas (Figuras 1 e 2) para este estudo vê-se a superfície do solo onde antes havia cobertura florestal. Na Figura 1, o tom alaranjado da terra é destacado por linhas paralelas desenhadas pelo maquinário que prepara o solo para plantio de pasto. Na Figura 2, vê-se o percurso do maquinário por entre troncos chamuscados ou totalmente queimados de árvores. Em ambas as imagens há, na superfície, a geometria e o contraste sutil entre poucos tons de cores. Ao conhecer o contexto, passa-se a compreender a mudança drástica que a paisagem sofreu por ação antrópica. Percebe-se, assim, uma preocupação em conciliar a denúncia, que é da ordem discursiva, construída a partir de ação política, e a experiência sensível, que é da ordem da percepção, do encontro entre corpo e espírito que fotografam juntos aquilo que os olhos veem, ao mesmo tempo em que a mente interpreta. A visibilidade expressa na imagem apresenta esse encontro, característico do *gesto fotográfico*.

A produção de Baleia visa o mercado jornalístico, ou seja, os meios noticiosos. Foi por acaso e com surpresa que ouviu de um editor inglês a recomendação de que enviasse suas imagens para veículos artísticos. Ainda que para Rouillé (2009) seja evidente a não-diferenciação entre fotógrafo-artista e artista fotógrafo, na prática diária do fotojornalismo e do sistema das artes essa diferenciação ainda existe. Não é mais o produtor de imagem que define o destino de sua produção, mas o



Fig. 1: *Sem Título I*, (2010), de Rodrigo Baleia. Crédito: ©Rodrigo Baleia.

editor-curador. É a percepção do resultado final, essa experiência de encontro do observador não-leigo, seja editor de fotografia do veículo noticioso ou curador de fotografia de museu, que determina se aquela imagem fotográfica é arte ou notícia ou se é ambos. São eles que determinam que tipo de consumo será feito dessas imagens, que tipo de significação elas terão. No momento de sua produção, pelo menos no caso de Baleia, essa decisão não estava clara. Cabe ressaltar ainda que, do ponto de vista da definição criada por Shore (2014), as imagens de Baleia, são ainda exercício da Fotografia Clássica e não Pós-fotografia, como veremos a seguir com os trabalhos de Winer e Henner.

2.2. Federico Winer

Federico Winer (1973 -) é um artista argentino que desenvolveu o projeto fotográfico *Ultradistancia* entre 2014 e 2016. Nessa série, diz explorar as fronteiras entre fotografia de viagem, geografia, urbanismo e arte digital. Para ele, o trabalho é resultado de uma reflexão sobre as possibilidades de se viajar sem se mover, sem o deslocamento real do corpo, algo que se tornou conciliável pelas novas tecnologias e a criação da imagem satelital, “ambas ao alcance das pontas de nossos dedos” (WINER, 2017). No seu entendimento, as imagens que produz são manifestos

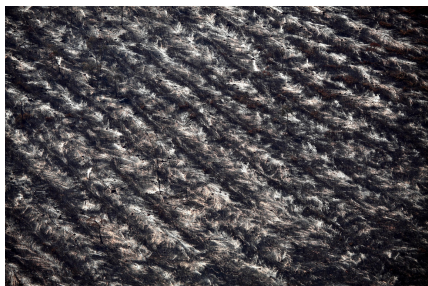


Fig. 2: *Sem Título II*, (2010), de Rodrigo Baleia. Crédito: ©Rodrigo Baleia.

de um olhar à extrema distância, caro a fotógrafos, viajantes, geógrafos e filósofos.

Quando criado em 2014, o projeto possuía um *website* que permitia a visualização de todas as imagens feitas por Winer por meio da intervenção com *software*, em recortes específicos dos registros da superfície da Terra produzidos pelo *Google Earth*. Entretanto, em 18 de abril de 2017, o *website* do projeto sofreu uma alteração radical, reduzindo o número de imagens disponíveis para visualização e exibindo apenas imagens cuja compra é possível. Isto se deve ao estabelecimento de uma parceria entre o artista e o *Google* a partir de abril de 2017, o que fez com que o Projeto *Ultradistancia*, que se utiliza do *software* do *Google*, sofresse restrições devido a direitos autorais. As imagens fotográficas que antes eram acessadas e baixadas facilmente, desapareceram e URLs salvas anteriormente não abrem, indicando erro. Assim, o *website* da série *Ultradistancia* exhibe, hoje, uma edição limitada de 24 fotografias, cujos preços para aquisição aparecem dispostos ao lado de cada imagem. A mensagem de abertura explica:

Empolgado em anunciar que o meu projeto ULTRADISTANCIA foi convidado pelo *Google* para se associar como uma das principais histórias mundiais a ser apresentada no novo *Google Earth*, lançado em 18 de abril em todo o mundo. Na *Voyager*, a ferramenta de turismo guiado do novo *Google Earth*, você pode "ver geografias de

uma maneira nova com *Ultradistancia* de Federico Winer", CIDADES, AEROPORTOS, RENDIMENTOS e LUGARES SELVAGENS. Você pode visitar o novo site ULTRADISTANCIA.COM e visitar a Terra como uma obra de arte no novo Google Earth.¹⁰

Assim, as imagens alvo deste ensaio tiveram de ser recuperadas via matérias jornalísticas em cadernos de jornais internacionais que evidenciam sua existência por meio da cobertura jornalística de exposições do artista ao redor do mundo.

A série *Ultradistancia* consiste de temáticas variadas: cidades, paisagens naturais, aeroportos, ilhas, vulcões. As duas imagens escolhidas pertencem às séries *Cities* e *Monsters*. Em uma das imagens (Figura 3), vemos parte da cidade de Brasília por meio de formas geométricas que estão particularmente destacadas por cores fortes e contrastes vibrantes. Não está claro que critérios Winer utiliza para escolha das cores de suas imagens, especialmente na coloração das áreas urbanas. Mas percebe-se o desenho dos prédios que compõem a área da foto, correspondendo à Biblioteca Nacional de Brasília e ao Museu Nacional de Brasília. Na segunda imagem (Figura 4), vê-se a ilha artificial de Pearl-Qatar, em Doha, Qatar, onde foi erguido o conjunto habitacional *Viva Bahryia*. A visão vertical (aquela que Baleia denomina 90 graus) com coloração e contrastes intensificados mostra o contorno rebuscado de um monstro com face voltada para a esquerda e cauda contorcida à direita da imagem, destacando-se de um fundo escuro, como se emergisse das profundezas misteriosas do oceano.

De certo modo, o trabalho de Winer parece ter ganho *momentum* dentro de um mercado ávido por novidades de fácil aquisição. Ainda, o modo acelerado da produção e reprodução de suas imagens, processo que pode ser acompanhado pelo vídeo em seu *website*, apontam para a constituição de um modelo ou esquema ou solução visual de apelo claro e simples, que não exige muito esforço do fruidor,

¹⁰ "Excited to announce that my project ULTRADISTANCIA was invited by Google to partner as one of the world leading storytellings to be featured in the new Google Earth, launched April 18th worldwide. In Voyager, the guided tour tool of the new Google Earth you can see geographies in a new way with Federico Winer's Ultradistancia, CITIES, AIRPORTS, RENDINGS and WILD PLACES. You are welcome to visit the new ULTRADISTANCIA.COM website and visit the earth as a work of art in the new Google Earth." (WINER, abr. 2017)



Fig. 3: Série Ultradistancia, Cities - Brasília (2015), de Federico Winer. Crédito: ©Federico Winer.



Fig. 4: Série Ultradistancia, Monsters - Babryia (2015), de Federico Winer. Crédito: ©Federico Winer.

transformando quase em *cliché* a imagem aérea submetida à manipulação por *softwares*.

O aspecto evidenciado por Krauss (1982) sobre a questão da autoria na fotografia em geral – característica determinante da obra de arte – é bastante notório na produção de Winer. Suas imagens fotográficas são produzidas por meio da combinação de vários programas computacionais que “manipulam” a imagem e atuam em diversos níveis de complexidade. De um lado, há os *softwares* que compõem a produção satelital do *Google Earth*, cujas imagens finais são constituídas a partir da composição de imagens produzidas por um conjunto de satélites e de programas associados aos mesmos. Tal esforço tecnológico para produção de um mapeamento em tempo real de toda a superfície do planeta, dá-se a partir de várias organizações internacionais: U.S. Geological Survey (USGS); PGC/NASA;

IBCAO; Data SIO; NOAA; U.S. Navy; NGA; GEBCO; Landsat; Copernicus. De outro lado, há os *softwares* de uso individual e que podem ser instalados em computador pessoal, mediante assinatura ou com acesso livre, como o Adobe Photoshop Lightroom, Adobe Illustrator, Corel Paintshop, Darktable, Pixrl, Polarr.

As soluções visuais que Winer encontra remetem às de Andreas Gursky, como a série *99 cent*, e à série *On the Beach* de Richard Misrach, mas também a Edward Burtynsky e sua série *Manufactured Landscapes*. Nesses trabalhos, os fotógrafos destacam a repetição das formas geométricas pela evidência de linhas e cores saturadas e a distância entre o assunto e a lente da câmera contribui para essa experiência perceptiva.

A paisagem produzida por Winer parece vista de uma arquitetura exótica, remetendo a mandalas, que por sua vez, remetem àquelas feitas com asas de borboletas de Damien Hirst ou mesmo sua série *Black Scalpel Cityscapes*, de 2014. Nas imagens de Winer, a paisagem aparece como bordados do oriente, ora ressaltando formas curvas e orgânicas, ora o brutalismo das linhas retas, a dureza da geometrização do espaço artificialmente constituído. De modo geral, poder-se-ia dizer que a serialidade e a repetição são temas de muitos artistas e fotógrafos contemporâneos, muitos deles associados à arte pop.

Contudo, ao que parece, a produção de Winer ainda não é industrial e ele faz todo o processo de pesquisa de imagens no *Google Earth*, recorte e tratamento totalmente sozinho. Escolhe papel e amplia a imagem e depois a emoldura, participando pessoalmente e diretamente em cada etapa da escolha dos componentes/elementos de sua produção.

A apropriação do *Google Earth* por Winer remete também a Richard Prince (1949 -) e sua apropriação de fotografias publicitárias do cigarro *Marlboro* na década de 70. Há, ainda, alguma remissão às propostas de Spencer Tunick (1967 -) e suas instalações em larga escala com corpos nus pintados e geometricamente dispostos na paisagem. Nesse sentido, como indicado por Shore (2014), a Pós-fotografia enquanto procedimento imagético contemporâneo torna exponencial o valor da apropriação de imagens já disponíveis eletronicamente:

Dada a abundância de material visual pré-existente em nosso mundo

hiper-documentado, não é surpreendente que uma quantidade crescente de arte fotográfica comece a ser produzida a partir de imagens realizadas por outra pessoa [ou por outra ferramenta]. Não há nada de novo sobre a apropriação de imagens encontradas para fins artísticos. Mas as fontes, métodos e objetivos estão em rápida evolução. Se a cultura digital transformou a prática fotográfica - ou seja, como as fotos são tiradas e exibidas - não teve impacto menor o modo como os materiais são buscados e depois manipulados.¹¹

A maior diferença, contudo, diz respeito ao corpo do fotógrafo, o que também pode ser dito da produção de Henner, abordada no próximo item. Winer justifica que é possível viajar pelo mundo sem sair do sofá, sem sair de sua casa, apenas visitando os locais pela “janela” de seu computador. Em suas declarações, contudo, enfatiza que ele mesmo é um grande viajante, que já esteve em muitos lugares, alguns dos quais escolheu para transformar em imagens ampliadas do *Google Earth*.

De acordo com Merleau-Ponty (1999), essa experiência de “segunda ordem” difere ontologicamente da experiência originária, enquanto experiência primeira de encontro sensível que enfatiza a relação intrínseca ao Ser no mundo: somos sujeitos que pensam e corpos que veem (somos videntes-visíveis). Essa relação primeira com o mundo só é possível em presença do mundo. A mediação, isto é, a relação indireta do observador com a paisagem por meio de imagens técnicas (mecanicamente ou tecnologicamente produzidas) implicaria uma perda dessa experiência, pois não estamos em relação direta com o mundo, mas em relação mediada.

Por outro lado, poder-se-ia explorar essa outra relação direta: do observador com a imagem técnica, com a fotografia que essa imagem apresenta. Nesse sentido, há percepção e, portanto, experiência visível, corporal, que remete a imaginário

¹¹“Given the abundance of pre-existing visual material in our hyper-documented world, it’s unsurprising that an increasing amount of photographic art begins with someone else’s pictures. There’s nothing new about appropriating found imagery for fine-art purposes. But the sources, methods, and goals are fast-evolving. If digital culture has transformed photographic practice — that is, how pictures are taken and displayed — it has had no less profound an impact on how found materials are sought and then manipulated.” (Shore, 2014, p. 7, tradução livre.)

e à imaginação. É esse aspecto ficcional que a fotografia de Winer desperta. A viagem de que fala é metafórica, é um “como se”. Sua proposta parece, assim, remeter às imagens de Salzmännchen, enquanto experiência de uma viagem imaginada, não vivida como deslocamento físico real daquele que observa. E ao invés da estereoscopia, uma visão no plano que remete à visibilidade em três dimensões ou o que se convencionou denominar “*bird-eye view*” (vista panorâmica).

2.3. Mishka Henner

Mishka Henner (1976-) é um artista belga que mora e trabalha em Manchester, na Inglaterra. Seu trabalho já foi comparado ao de Marcel Duchamp (1887-1968), devido à sua apropriação de novas tecnologias visuais como o *Google Earth*, *Google Street View*, e o *YouTube*, e pela sua adoção do *print-on-demand* (POD), como modo de superar os modelos tradicionais de publicação, algo que também aparece em Winer, mas que não sabemos ao certo indicar qual dos fotógrafos aderiu primeiro a essa tendência, cada vez mais presente na fotografia contemporânea.

Em 2012, Henner começou a pesquisar sobre os campos de exploração de petróleo e as áreas de engorda de gado confinado (*feedlots*) nos Estados Unidos. Sua pesquisa culminou com a publicação de seu trabalho em matéria de destaque na edição internacional da Revista *Vice* intitulada *Hopelessness*, em dezembro de 2012. Em artigo escrito para o *Los Angeles Times*, Henner descreveu como iniciou seu trabalho nas séries:

Primeiro, encontrei essas áreas de confinamento de gado no *Google Earth* e não tinha ideia do que estava vendo. A massa e a densidade dos pontos em preto e branco pareciam quase microbianas. Para entender o que eram, eu tinha que aprender sobre a indústria da carne e seus métodos para maximizar o rendimento na quantidade mínima de tempo para o maior lucro [...] A indústria da carne é um tema de elevada carga moral e ética. Mas quando penso nessas imagens, não vejo fazendas gigantescas, vejo uma atitude em relação à vida e à morte que existe em toda cultura contemporânea. Essas

imagens refletem um projeto e um horror que se encontram no coração do nosso modo de vida.¹²

Em 2014, as séries sobre *Feedlots* e *Oil Fields* de Henner foram indicadas para o prêmio *Prix Pictet*. Em entrevista a Robert Shore, em 2015, Henner justifica sua abordagem da fotografia:

Se você me acompanhasse por duas semanas, você não pensaria em um milhão de anos que o que eu faço é fotografia. É outra coisa. É um amálgama de coleta de informações, agregação de dados, criação de imagens e empacotamento.¹³

Na imagem que se refere ao gado confinado, vê-se um imenso contorno avermelhado que lembra a forma de um coração humano (Figura 5). Ao redor, áreas claras, embranquecidas e algumas zonas quadriculadas, amplas. Leva-se um tempo para compreender, a partir da legenda, que a área vermelha refere-se à concentração de fluidos corporais do gado abatido e que os pequenos pontos dentro das áreas quadriculadas referem-se a cada boi em confinamento, aguardando engorda para o abate.

A outra imagem (Figura 6) mostra uma linha sinuosa que recorta ou atravessa uma ampla área em tons de verde. Não fica claro pela imagem se se trata de rio de água ou de escoamento de resíduo advindo da exploração de petróleo. É notório em ambas as imagens o caráter da distância, a beleza das formas e do contraste de cores, não adicionadas artificialmente por meio de programas de computador,

¹²“I first came across these feedlots on Google Earth and had no idea what I was seeing. The mass and density of the black and white dots seemed almost microbial. To understand what they were I had to learn about the meat industry and its methods for maximizing yield in the minimum amount of time for the highest profit [...] The meat industry is a subject loaded with a moral and ethical charge. But when I think of these pictures, I don’t just see gigantic farms, I see an attitude toward life and death that exists throughout contemporary culture. These images reflect a blueprint and a horror that lie at the heart of the way we live.” (HENNER, 2015)

¹³“If you followed me for two weeks you would not in a million years think of what I do as photography. It’s something else. It’s an amalgamation of intelligence gathering, data aggregation, image making and packaging.” (SHORE, 2015)

mas intensificadas pelos próprios programas computacionais satelitais, como explica Henner:

Essas fotos foram feitas combinando centenas de capturas de tela de alta resolução de *software* de imagem de satélite acessível ao público. Os resultados são impressões de grande clareza e detalhes que capturam os efeitos do confinamento de gado nas propriedades rurais.¹⁴

Está claro, assim, que o modo de produção de imagens de Henner difere bastante do de Winer, pois o primeiro concentra imagens de um mesmo satélite sobre uma mesma região para que a própria “paleta” de cores do programa satelital produza contraste entre cores. Já Winer, parece adicionar coloração por meio de outros programas digitais, elaborando uma “paleta” própria, cuja construção surge de modo bastante aleatório, dependendo dos contrastes coloridos que pretende criar.

3. Considerações finais

Usando um meio tradicionalmente considerado como um documento de eventos reais que ocorrem na frente das lentes, as intervenções plásticas dos artistas através de novas tecnologias de imagem, especialmente *softwares* gráficos, são exemplos de como a visão clássica da imagem produzida tecnicamente pela habilidade manual inerente à máquina fotográfica analógica pode ou não contrastar com maior ou menor intensidade com a nova produção tecnológica de imagens, nomeada por Shore (2014) como Pós-fotografia. Tais produções contemporâneas podem tanto apelar visualmente às imagens de ficção científica, como remeter a formas tradicionais da Pintura ou da Arte Moderna. Mas seria essa interpretação uma naturalização da História da Arte para toda manifestação que parte de um sistema

¹⁴ “These pictures were made by stitching together hundreds of high-resolution screen shots from publicly accessible satellite imaging *software*. The results are prints of great clarity and detail that capture the effects of feedlots on the land.” (HENNER, *Feedlots*, 2015)



Fig. 5: Coronado Feeders, Dalhart, Texas (2014), de Mishka Henner. Crédito: ©Mishka Henner.



Fig. 6: Natural Butte Oil Fields, Utah (2011), de Mishka Henner. Crédito: ©Mishka Henner.

da arte fortemente vinculado ao mercado que visa lucro, ao museu que se pretende espaço educativo e de entretenimento, ao consumo de sensações fáceis?

Um dos principais aspectos que se nota nessas imagens é a natureza ambígua das mesmas, pois, embora parecendo fotografias, as imagens de Winer e Henner são produzidas com a ajuda de camadas de tecnologia que jogam com a ideia de verdade e de ficção na representação da paisagem, justamente porque espera-se na experiência perceptiva enquadrá-las às interpretações tradicionais advindas de uma visibilidade horizontal. É nesse sentido que essas imagens pretendem simular tanto aspectos estereoscópicos da paisagem caros à História da Fotografia, como emular características plásticas da paisagem representada na Pintura.

A Pós-fotografia parece apontar para uma nova complexidade na caracterização do *gesto fotográfico* (Flusser, 1994) de cada fotógrafo. Enquanto Baleia reafirma o papel central da relação do corpo do fotógrafo com o brinquedo manual (a máquina fotográfica), Winer e Henner utilizam um outro brinquedo cuja manualidade é distinta. A máquina fotográfica (como o *smartphone*) implica deslocamento, portabilidade radical do brinquedo. Ainda que o *notebook* (ou o *laptop*) possa ser transportado, não opera como máquina fotográfica. E a preferência por *desktops* potentes é notória para o trabalho com imagens satelitais. Na Pós-fotografia, o computador opera, assim, como equipamento no qual a tela faz um papel triplo – de visor, lente e obturador, funcionando concomitantemente com os *softwares* de manipulação de imagem.

Assim, na Fotografia há manipulação da câmera que se desloca junto ao corpo do fotógrafo, enquanto na Pós-fotografia há a manipulação digital da imagem por um corpo com mobilidade reduzida em frente ao computador. Em ambos os processos, a experiência encarnada do fotógrafo é distinta. Para Baleia, há um constante jogo de existência em desequilíbrio, a partir de uma mobilidade percebida como instável. Para Winer e Henner, está em jogo o deslocamento imaginário, a partir da redução do movimento corpóreo, que se concentra nos olhos, antebraços, dedos das mãos. O momento do *clique* para cada um deles resulta de experiências sensíveis distintas que estão implicadas nos modos de ver expostos em suas imagens. Tais modos de ver parecem mais ampliar o tema para relações possíveis entre a História e a Filosofia da Tecnologia e da Ciência e a História da Arte e da Fotografia.

Ainda, a produção imagética dos três fotógrafos endossa a argumentação de Krauss (1982) sobre a desvinculação entre fotografia e arte, isto é, a fotografia como expressão artística cuja história se constitui independente da pintura. A fotografia à distância, seja feita por intervenção em imagem satelital ou por registro a partir de avião, mostra uma variedade de funções, finalidades e efeitos que não são comparáveis aos da pintura.

A liberdade criativa com a qual a visibilidade fotográfica se expressa, hoje, parece ter sido iniciada quando de sua popularização via vistas estereoscópicas permitindo o surgimento de padrões de paisagens que foram ampliadas vertiginosamente já no final do século XIX.

Por fim, ainda que Malevich seja um pintor, suas paisagens em nada se parecem com representação tradicional da Pintura de Paisagem, tal qual o homônimo gênero de pintura se definiu. Sua proposta de pintar a sensibilidade por meio das formas parece dialogar por um lado com a crítica de Krauss (1982) à Galassi (1981), pois poderia ser possível contar uma História da Fotografia a partir do Suprematismo e não da Pintura de Paisagem. Além disso, o Suprematismo parece, também, apontar para uma relação entre a pintura inspirada pela distância que realça a forma e promove outro tipo de percepção, muito mais conciliável com a visibilidade promovida pela fotografia do que a pintura de paisagem.

O modo aqui escolhido para abordar preliminarmente esse conjunto de imagens pode contribuir para pensar as relações epistemológicas entre arte, técnica e tecnologia na cultura visual (*Bildwissenschaft*) e sua importância para o desenvolvimento de novas teorias da imagem que ultrapassem os limites impostos tanto por uma História da Arte quanto por uma História da Fotografia.

Referências bibliográficas

BALEIA, Rodrigo. *Amazon Rainforest*. Development or collapse? Disponível em: <https://rodrigobaleia.exposure.co/amazon-rainforest>. Acesso em: 10 jul. 2017.

BURTYNSKY, Edward. *Photographs*. Disponível em: <<http://www.edwardburtynsky.com>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos. Fenomenologia y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.

GALASSI, Peter. *Before Photography. Painting and the invention of photography*. New York: MoMa, 1981.

GURSKY, Andreas. 99 cent. 1999. Disponível em: <<http://www.andreasgursky.com/en/works/1999cent>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

HENNER, Mishka. *Feedlots*. 2013. Disponível em: <<http://cargocollective.com/mishkahenner/feedlots>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

_____. *Dutch landscapes*. 2011. Disponível em: <http://cargocollective.com/mishkahenner/filter/work>. Acesso em: 13 set. 2017.

_____. How the meat industry marks the land -- in pictures. *Los Angeles Times*. Op-Ed. 15 Dec. 2015. Disponível em: <<http://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-marks-on-the-land-html-20151222-htmlstory.html>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

HIRST, Damien. *Black Scalpel Cityscapes*. Solo Exhibition. White Cube, São Paulo, SP, Brazil. 11 Nov. 2014 – 31 Jan. 2015. Disponível em: <<http://www.damienhirst.com/exhibitions/solo/2014/black-scalpel-cityscapes>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

KRAUSS, Rosalind. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. *Art Journal*, v. 42, n. 4, The Crisis in the Discipline (Winter, 1982), p. 311-319.

MALEVICH, Kasimir. Suprematismo (El suprematismo como modelo de la no representación, 1927). In: De MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.

_____. *El nuevo realismo plástico*. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

MIRASCH, Richard. *On the Beach*. National Gallery of Art in Washington, D.C. Aug. - Sept, 2008. Disponível em: <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/richard-mirachs-ominous-beach-photographs-979981/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

- SHORE, Robert. *Post-Photography: The Artist with a Camera*. London: Laurence King Publishing, 2014.
- _____. Mishka Henner: Art as Geospatial Intelligence Gathering. *Elephant Magazine*. July, 2015. Disponível em: <<https://elephantmag.com/mishka-henner-art-as-geospatial-intelligence-gathering/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- TUNICK, Spencer. *Installations*. Disponível em: <<http://www.spencertunick.com/installations>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- WIESING, Lambert. *The Visibility of the Image: History and Perspectives of Formal Aesthetics*. London: Bloomsbury, 2016.
- WINER, Federico. *Ultradistancia*. Limited Edition Artworks. Disponível em: <<https://ultradistancia.com/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

Louise Bourgeois por Robert Mapplethorpe: Sobre Autoria e Fantasia

RUY LUDUVICE¹

Louise Bourgeois nasceu dia 25 de dezembro de 1911 em Paris, passando a infância em Choisy-le-Roi, na periferia da capital francesa, onde seus pais trabalhavam num ateliê de confecção e restauração de tapeçarias. Em 1919, a família transfere-se para Antony, às margens do rio Bièvre, cujo tanino era usado para o tingimento de tecidos. Em 1922, seu pai, Louis Bourgeois, contrata Sadie Gordon Richmond como professora de inglês e tutora de seus filhos. No ano seguinte, aos 12 anos de idade, Louise passa a colaborar na tapeçaria da família como desenhista, onde passa toda a sua adolescência trabalhando, paralelamente ao período escolar. Após uma rápida passagem pela Universidade de Paris em 1932, estudando filosofia e matemática, ingressa na École des Beaux-Arts de Paris, que logo abandona, realizando estudos por diversos ateliês da cidade, com Fernand Léger; Paul Colin; Roger Bissière, na Académie Ranson; Othon Friesz na Académie de la Grande Chaumière, entre outros. Em 1936, deixa a casa dos pais, alugando um apartamento em Paris, no mesmo prédio onde André Breton mantinha a galeria Gradiva, de grande importância na exibição das obras dos artistas próximos ao

¹ Graduado, mestre e doutorando em Filosofia pela FFLCH/USP. Coordenador de pesquisa da Associação Cultural Videobrasil.

surrealismo. Nesse período, participa de exposições coletivas, na maioria das vezes organizadas pelos ateliês frequentados, como a Grande Chaumière. Em 1937, Bourgeois estuda História da Arte na École du Louvre, além de exercer docência no museu homônimo. Em 1938, abre uma pequena galeria de desenhos, gravuras e pinturas, em espaço compartilhado com seu pai, que comercializa tapeçarias. É ali que conhece Robert Goldwater, historiador e crítico de arte norte-americano, de passagem por Paris por conta da escrita de sua tese de doutorado. Casam-se em setembro do mesmo ano e transferem-se para Nova York, onde Bourgeois viverá até falecer, em 2011.²

Qualquer um que já tenha tido algum contato com sua obra sabe da importância atribuída à sua vida pregressa não só pela própria artista, mas também, e sobretudo, por grande parte da fortuna crítica que se debruçou sobre seu trabalho. No entanto, se em 1998 ela declara que: “*Toda a minha obra nos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância*”,³ quatro anos mais tarde, em 2002, apresenta um livro bordado artesanalmente intitulado *Ode à l'Oubli* (Figura 1). Não bastasse uma de suas últimas obras ser um “louvor ao esquecimento”, em uma de suas páginas encontra-se a seguinte inscrição: “*Tive um flashback de algo que nunca existiu*” (Figura 2).

Que fazer? Esquecer os escritos e declarações da artista, considerando-os meros artifícios para uma boa inserção no mercado das artes? Ou entregar-se a psicobiografia, afirmando ser a obra da artista exercício de cura e autoterapia, testemunho das resoluções de seus conflitos psíquicos? Em 2011, a exposição *Louise Bourgeois: O Retorno do Desejo Reprimido*, que viajou por diversos países, passando pelo Brasil, optou pela segunda via, editando, além disso, uma coletânea de escritos inéditos da artista que atestavam seu interesse e seu engajamento em sessões de análise durante anos, fato até então controverso, já que até fora negado em entrevista de 1993:

² Todas as informações cronológicas e biográficas foram retiradas de MORRIS, Frances (org.). *Louise Bourgeois*. Nova York: Rizzoli, 2008, pp. 305-11. Imagens das obras da artista mencionadas aqui podem ser encontradas facilmente pelos mecanismos de pesquisa disponíveis da internet. Aqui estão reproduzidas apenas as essenciais.

³ BOURGEOIS, Louise; BERNARDAC, Marie Laure; OBRIST, Hans-Ulrich (org.). *Louise Bourgeois: Reconstrução do Pai, destruição do pai – Escritos e Entrevistas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 01.



Fig. 1: *Ode à l'Oubli*. 28 x 31 x 4,5 cm. Livro de Tecido, ilustrado com trinta e cinco composições.
2002.

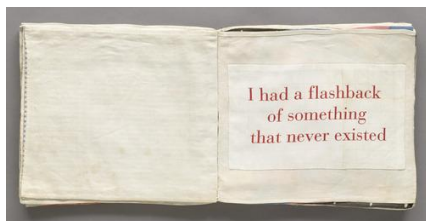


Fig. 2: *Ode à l'Oubli*. 28 x 31 x 4,5 cm. Livro de Tecido, ilustrado com trinta e cinco composições.
2002.

Você foi analisada?

Não, mas passei a vida toda numa autoanálise de aperfeiçoamento pessoal, que é a mesma coisa. Meu marido dizia: “Nós a amamos quando está trabalhando” — Isso quer dizer que o trabalho é uma espécie de viagem em direção ao aperfeiçoamento pessoal. Se você atinge a compaixão, todo mundo vai amá-la, porque você é amável.⁴

Esta é uma amostra entre muitas das declarações, com sentidos opostos, dada pela artista, muitas delas reunidas em seu livro de escritos, organizado ainda com a artista em vida. Muitas vezes o que surge como revelação, é encobrimento. Em *Destruição do Pai, Reconstrução do Pai*, há um texto bastante jocoso, uma seleção de notas de diários, escritos durante a década de 1980, época em que torna-se uma verdadeira celebridade do mundo das artes. Tais notas antecedem justamente a fotomontagem *Abuso Infantil*, notória narrativa sobre seus traços de infância. Vejamos:

30 de junho de 1986

Os símbolos são apenas garrafas vazias. Funcionam apenas conforme o que você põe nelas — signos pessoais significam um alfabeto pessoal, nossa originalidade é tudo o que temos. A imagem é sagrada e não deve ser roubada.

Até aqui, a artista confirma, então, preencher seus trabalhos com temas de sua própria vida, atestando sua obra como um trabalho expressivo. Porém, logo em seguida, a reflexão sobre a relação entre vida e obra é abruptamente interrompida por uma sentença afirmativa: “12 de agosto de 1986

A pornografia tem um valor terapêutico e deveria ser permitida como tal.”⁵

Ora, simultaneamente, tem-se a afirmação da sacralidade da imagem, ou seja, de sua propriedade aurática, capaz de configurar-se como indício de algo além de si própria, e a admissão da imagem que revela tudo, da imagem profanada, aberta. Em qual dos dois polos se encontraria seu trabalho? Seria ele alfabeto íntimo

⁴ Op. Cit. p. 245.

⁵ Op. Cit. p. 132.

ou letreiro publicitário em néon? E a quem serviria esse valor terapêutico? Ao pornógrafo ou ao espectador? Mesmo se se admitisse a obra de Bourgeois como forma de autoterapia, as aporias não cessariam. É que a aporia, nos trabalhos em questão, é companheira do drama, da cena, elementos essenciais às operações estéticas de sua arte.

Mas seriam os escritos de Bourgeois *explicações* de sua obra?

Michel Foucault, na célebre conferência “O que é um autor?”, estabelece de forma precisa a distinção entre assinatura e autoria. Foucault não parte de certezas lógicas evidentes a partir das quais se deduziriam conceitos claros de autoria e de assinatura. A precisão do filósofo encontra-se justamente em partir de um determinado estado da questão posto como consequência do desenvolvimento da arte moderna. Quem realiza a pergunta-título, no texto de Foucault, é Beckett: “Que importa quem fala? Alguém disse que importa quem fala?”.⁶ Segundo o francês, na arte moderna, sobretudo na literatura, o autor tende a dissolver-se na obra. É com o fim do gesto expressivo, da marca indelével da subjetividade do autor na obra, que o modernismo subverteria a tradição ocidental da epopeia (que imortaliza os grandes feitos). Ao contrário, o modernismo teria se empenhado em entrelaçar obra de arte e morte. Mas o óbito ao qual aqui se assiste é duplo. Por um lado, morre o autor na obra, não há mais nela nenhuma marca que possa ser legitimada a partir de uma subjetividade autônoma, livre, transparente a si mesma. Por outro lado, morre ou é posta francamente em questão a instância que atribui lugar, que dá autoridade ao autor: “Quem disse que importa quem fala?”. É a esta segunda questão que Foucault dará maior importância, pois é ela que permitirá compreender como a autoria surge num determinado momento e lugar: para Foucault, na virada do século XVIII para o XIX na Europa, quando passa a haver a necessidade de imputar responsabilidade à escrita, transformando-a de

⁶ Samuel Beckett, citado por Foucault em FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e Escritos Volume 3: Estética – Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense universitária, 2007, p. 267-8.

ato a objeto cuja propriedade pertenceria a alguém.⁷ Mas a questão não se esgota em seus aspectos jurídico-políticos. O nome do autor não pode ser confundido com o nome próprio do signatário da obra, pois:

(...) o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.⁸

A autoria é, portanto, uma função que condiciona o modo de circulação e de recepção de um certo número de discursos no interior de uma sociedade. Ela se diferencia da assinatura, pois esta não confere à escrita nenhuma forma, nenhum modo de recepção. A assinatura é, em certa medida, apenas uma contingência da escrita, enquanto a autoria confere ao texto uma estrutura dentro da qual o receptor deve estar a fim de compreendê-lo. É a autoria, portanto, que confere a um grupo de discursos esparsos a unidade e o estatuto de Obra. E sob este aspecto ela se descola da existência empírica de um sujeito. A título meramente exemplificativo, pode-se pensar que a obra de Shakespeare continuará a ser a obra de Shakespeare mesmo que esta tenha sido escrita pelo filósofo seiscentista Francis Bacon. E a obra de Bacon não se mesclaria à obra do dramaturgo, mesmo que se houvesse comprovado que se tratasse do mesmo indivíduo a escrever ambas. Não seria possível confundi-los enquanto "seres de razão",⁹ na expressão de Foucault. Mas por alguma razão, afirma o francês, o anonimato, depois do século XVII, tornou-se insuportável nas sociedades ocidentais. Não conseguimos ser receptivos a um discurso senão sob a forma de Obra, e não somos capazes de conferir unidade a uma Obra senão a partir da autoria. Pior, nos furtamos ao contato com uma

⁷ Op. Cit. p. 275.

⁸ Op. Cit. pp 273-4.

⁹ Op. Cit. p. 276.

Obra, quando nela não vemos uma autoria concebida não como função, mas de forma realista.

Não se trata aqui de tentar avançar as teses de Foucault. Porém, é notável como em Louise Bourgeois a função-autor se infla, e como esta inflação é inversamente proporcional à abdicação da assinatura. Seu conhecido livro *Destruição do pai, reconstrução do pai*, que veio a público nos anos 90, foi organizado por dois críticos, Hans Ulrich Olbrist e Marie Laure Bernardac. Trata-se de fragmentos de diário, anotações, cartas, entrevistas e textos publicados esparsamente em revistas e periódicos.

O espectador de seu trabalho igualmente não tem como se manter imune aos diversos retratos da artista posando juntamente com suas obras, cujo exemplar mais notável talvez seja o ensaio fotográfico que realizou com Robert Mapplethorpe, a conhecida série de retratos da artista com sua escultura *Fillette*, de 1968 (Figura 3). Seriam eles partes da obra de Bourgeois ou de Mapplethorpe? A assinatura é certamente do fotógrafo. Foi ele quem disparou a máquina. Mas não seriam eles igualmente de autoria de Bourgeois, uma vez que tais retratos, ao colocar lado a lado artista e obra, erigem o imaginário existente em torno da artista? É significativo que estes retratos sejam de 1982,¹⁰ mesmo ano da retrospectiva no MoMA e da publicação de *Abuso infantil*.

Abdicando da assinatura, os retratos de Mapplethorpe fundem autora e obra, artífice e artifício, escultora e escultura. A autoria enquanto função é levada ao paroxismo, já que se trata de uma fotografia da artista, mas igualmente de uma fotografia de uma de suas obras, que poderia perfeitamente figurar em um dos inúmeros catálogos dedicados a ela, não fosse, talvez, o inconveniente da imagem da velha senhora em casaco felpudo, que sorri, carregando o falo no colo, como uma criança recém-nascida. O sorriso adquire uma malícia ainda maior. A incômoda semelhança entre as rugosidades da parte superior da escultura com as rugosidades do rosto de Bourgeois levam o observador a analogias obscuras. Cabe notar que a posição em que a artista coloca *Fillette* põe em evidência a dimensão figurativa da obra, a representação de um pênis. Mas usualmente, *Fillette* é exibida em suspensão, participando da série de esculturas suspensas do final dos anos 60,

¹⁰ MORRIS, Frances. "Robert Mapplethorpe" In: MORRIS, Frances (org.). *Louise Bourgeois*. Nova York: Rizzoli, 2008, p. 172.



Fig. 3: Robert Mapplethorpe. *Louise Bourgeois*. 1982.

a qual pertence também *Janus Fleuri*. A suspensão, em ambas as obras, acentua a ambiguidade do referente, levando o observador a se mover incessantemente entre múltiplas possibilidades de significação, operando no registro do figural. Em *Fillette*, a forma fálica se metamorfoseia em silhueta feminina, bem como em órgão reprodutor feminino (vagina, trompas, útero) na medida em que o espectador em torno dela circula.

Nestes retratos, no entanto, a dimensão figurativa posta em evidência resulta em ironia provocada pelo título da escultura, *Fillette* (Garotinha, em francês) e pela acolhida carinhosa a ela dada pela senhora que posa para a foto. Há, portanto, menos flutuação de sentido em comparação com a exibição da mesma obra em suspensão, Figura 4. Ao posar com *Fillette* nos braços, é como se a modelo Louise Bourgeois quisesse de fato agarrá-la, fixá-la. Por outro lado, a obra qualifica seu retrato e seu rosto; adjetiva-a em jocosidade e ironia, confere sarcasmo e lascívia, bem como o humor resultante da obscenidade atribuída ao sexo dos idosos. A figura torna-se personagem. Assim, *Fillette* incita o observador a conferir à figura da fotografia uma suposta realidade empírica de antemão já perdida pela deserção da assinatura. Como explica Roland Barthes:



Fig. 4: Robert Mapplethorpe. *Louise Bourgeois*. 1982.

(...) a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. Assim, vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) em carne e osso, ou ainda, em pessoa.¹¹

Os signos autobiográficos mobilizados por Bourgeois em *Abuso Infantil*, apresentados em fotografias são, portanto, algo do passado já morto e imóvel, de

¹¹ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984, p. 118.

contato direto impossível. Ali, na mesma fotomontagem, está também *Filette*. Suspensa, em sua volúpia sensual e ambiguidade figural. Não haveria mais contato direto possível, nem com o passado das obras, tal como foram expostas, nem com a artista e sua pessoa. Igualmente perdido estaria o sentido originário de sua obra e igualmente latente a ânsia por uma sensação de realidade. Vê-se que a presença da fotografia em sua obra a partir dos anos 1980 é prenhe de consequências. A identidade, em fotografia, afirma Barthes, é imaginária, “a ponto de eu continuar a falar de ‘semelhança’ sem jamais ter visto o modelo”.¹² Tal seria o significado da presença desta linguagem, a fotografia, e de todos esses gestos de Bourgeois a partir dos anos 80. Não há, portanto, propriamente uma biografia ou uma autobiografia da artista que é apresentada em seus trabalhos. Para decepção dos psicanalistas, não há um “Caso Louise Bourgeois”. O que nos é apresentado são biografemas: fragmentos da história de vida da artista que ao observador parecem encantadores, objetos parciais, portanto, objetos de satisfação do desejo do observador, de sua pulsão (de morte, talvez?) que tem como meta uma experiência real, completa, talvez redentora e reconciliadora.¹³ No entanto, os biografemas são cacos impossíveis de serem reconstituídos em sua totalidade.

Mas seria possível, então, voltar à psicanálise, sem com isso ter a ilusão de que ao examinar as obras da artista (e a essa altura já se tem maior clareza de que sua obra é um *corpus* bastante expandido de esculturas, pinturas, desenhos e fotografias), se estará realizando uma anamnese de sua pessoa? Como coloca de forma pertinente e provocadora Hal Foster, nas relações entre arte e psicanálise “a questão é saber quem ocupa a posição do paciente: a obra, o artista, o observador, o crítico ou alguma relação ou combinação entre todos os anteriores”. No caso da obra de Louise Bourgeois, é lugar comum em sua fortuna crítica que o crítico de arte se coloque no lugar do analista (isto quando ele próprio não o é, como no caso da maior parte dos autores da coletânea de ensaios sobre sua obra *Louise Bourgeois: o retorno do desejo reprimido*, organizada por Philip Larratt-Smith) e a artista, no lugar do paciente, sendo sua obra um conjunto de sintomas. Mas a autoria, como se viu, é menos um sujeito empírico do que uma função organizadora da obra.

Em Bourgeois, a autoria surge no interior da obra apresentada, a partir dos

¹² Op. Cit. p. 150.

¹³ Op. Cit. p. 51.

anos 80, por signos autobiográficos, por biografemas. Os psicanalistas tendem, evidentemente, a cair em tentação. Esta talvez não seja uma particularidade da obra de Bourgeois. Após o já citado Roland Barthes anunciar nos anos 60 a morte do Autor,¹⁴ (curiosamente no mesmo ano em que Bourgeois realiza *Filette*), fazendo eco a quase cem anos de Arte Moderna (como notou Foucault em sua conferência), a Autoria retorna com toda a força nos anos 70 e 80,¹⁵ seja misturada com a questão da imagem de si, como em Cindy Sherman, seja espetacularizada como em Jeff Koons ou questionada como em Richard Prince. Todos esses, sem exceção, se valem da fotografia. Mas ela retorna igualmente em certa concepção de expressão, como nas pinceladas enérgicas de Georg Baselitz. O próprio Barthes, em 1980, mais de vinte anos após ter anunciado a morte do Autor, afirma que o artista não se coloca mais atrás das obras, mas que se torna “mera superfície das mesmas”.¹⁶ Porém, trata-se, evidentemente, de uma outra forma de morte do Autor. Trazê-lo ao primeiro plano, torná-lo mera superfície, reduzi-lo a uma imagem autorreferencial é esvaziá-lo de todo o conteúdo psicológico, é evadi-lo de toda subjetividade, pois esta é extrovertida a tal ponto que se torna quase impossível diferenciá-la de um objeto. Como percebe Barthes, o retorno da Autoria é paradoxal: o artista converte-se em forma estética sob o prego de sua auto implosão, esta, por sua vez, tende a fixá-lo como imagem. Neste contexto, os biografemas de Bourgeois são o canto da sereia dos psicanalistas, que costumam ver sua obra como lugar privilegiado para discussões que, ao fim e ao cabo, visam mais a construção de uma clínica do que o exame das obras.

Na série de retratos de Mapplethorpe, Bourgeois parece dramatizar a referência recíproca entre sua pessoa e sua obra. Ela o faz através da encenação de uma relação entre mãe e bebê. A maternidade surge como metáfora de uma concepção altamente romântica, poder-se-ia dizer, de criação enquanto auto-expressão, sendo a forma estética o rebento nascido das entranhas do criador. Mas há também outra ideia sendo encenada, já que a relação parental é também um dos exemplos clássicos de Sigmund Freud para o narcisismo:

¹⁴ BARTHES, Roland. “A Morte do Autor”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 64.

¹⁵ FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 168.

¹⁶ Citado por FOSTER, Hal. Op. Cit., p. 128.

Quando vemos a atitude terna de muitos pais para com seus filhos, temos de reconhecê-la como revivescência e reprodução de seu próprio narcisismo há muito abandonado. Como todos sabem, a nítida marca da superestimação, que já na escolha de objeto apreciamos como estigma narcísico, domina essa relação afetiva [...] Doença, morte, renúncia à fruição, restrição da própria vontade não devem vigorar para a criança, tanto as leis da natureza como as da sociedade serão revogadas para ela, que novamente será centro e âmago da Criação. *His Majesty the Baby*, como um dia pensamos nós mesmos [...] No ponto mais delicado do sistema narcísico, a imortalidade do Eu, tão duramente acossada pela realidade, a segurança é obtida refugiando-se na criança. O amor dos pais, comovente e no fundo tão infantil não é outra coisa senão o narcisismo dos pais renascido, que na sua transformação em amor objetual revela inconfundivelmente a sua natureza de outrora.¹⁷

Protegendo e acarinhando *Filette*, abrigando-a em seu casaco felpudo, Bourgeois dramatiza uma relação narcísica com sua própria obra. Abraçada à escultura, é como se a artista protestasse ou resistisse contra sua própria desapareição, à sua dissolução em mera imagem pelicular. Por outro lado, mirando serenamente para o observador, expressando sorriso discreto, ela toma também distância da cena em que se insere, consentindo não sem ironia com sua metamorfose em signo que passa a circular e a assombrar cerca de quarenta anos de produção artística (tomando-se em conta que Bourgeois inicia seus trabalhos da década de quarenta), bem como todas as suas obras a partir de então.

Sua obra, por outro lado, se converte em Texto, em Trama de onde é possível se remeter tanto da Imagem ao Texto, quanto do Texto à Imagem.¹⁸ Daí não

¹⁷ FREUD, Sigmund. "Introdução ao Narcisismo". In: *Obras Completas Vol. 12*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 36-7.

¹⁸ Para Roland Barthes, a obra é "a cauda imaginária do Texto", é uma parcela deste, "a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca)", no caso das artes visuais, uma obra pode ocupar uma parcela de espaço da sala de exposições em um museu ou em sua reserva técnica. "Já a obra", continua Barthes, "é um campo metodológico. A oposição poderia lembrar (mas de modo algum reproduzir termo a termo) a

haver em seu trabalho uma narrativa anterior à fruição da obra. A narrativa é tecida a partir do instante em que é vista pelo observador da obra. Este é sem dúvida um dos sentidos das enormes *Aranhas*, a série de esculturas em larga escala realizadas pela artista. É justamente a aranha o signo mobilizado por Bourgeois para ocupar a posição de face mais pública de seu trabalho, já que pelo seu tamanho ela é muitas vezes exposta no exterior dos museus, convidando os espectadores a percorrermos a trama de sua teia. Geralmente intituladas *Maman*, mamãe, gigantescas aranhas indiciam ao espectador a tarefa da construção do sentido. No imaginário psicanalítico, a aranha também ocupa lugar de destaque, simbolizando a mãe fálica, construção fantástica de reação contra o horror da genitália feminina e do medo da castração.¹⁹ Ela é, portanto, igualmente representante da fantasia do sentido pleno, da pacificação da libido, profundamente aparentada com a fantasia de onipotência do narcisista. Sempre ameaçada pela realidade, a aranha é, assim, trabalhadora incansável, cuja tarefa jamais cessa. A trama jamais está completa. Como observa Sarah Kofman a respeito desta imagem em psicanálise:

Enigmática, a mulher assim é porque lhe falta um pênis. Freud lembra que é ela a inventora da tecelagem para velar sua nudez, quer dizer, para velar que ela não tem nada a esconder: para esconder um buraco. A aranha que tece é para Freud um símbolo da mãe fálica. Ora, o texto só o é porque tecido que dissimula, vestimenta que esconde, por medo da castração.²⁰

Metaforizada em mãe fálica nos retratos de Mapplethorpe, Bourgeois torna-se ela também uma de suas aranhas. Ao espectador de sua obra, as *Aranhas*

distinção proposta por Lacan: a ‘realidade’, se mostra, o ‘real’ se demonstra; da mesma forma, a obra se vê (nas livrarias, nos fichários, nos programas de exame), o texto se demonstra, se fala segundo certas regras (ou contra certas regras); a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (ou melhor, é Texto pelo fato mesmo de o saber)”. BARTHES, Roland. *Da Obra ao Texto*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, p. 67.

¹⁹ FREUD, Sigmund. “29ª Nova Conferência Introdutória à Psicanálise”. In: *Obras Completas Vol.18*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 149.

²⁰ KOFMAN, Sarah. *L'Enfance de L'art: Une Interprétation de l'Esthétique freudienne*. Paris: Galilé, 1985, p. 90.

apresentam-se igualmente de forma ambivalente, já que possui um duplo papel: Por um lado, ela é significado (da mãe da artista, da maternidade, da narrativa autobiográfica), por outro, ela também é uma espécie de emblema, de divisa em sua obra, ao revelar seu trabalho como sentido sempre a ser construído. Assim, o texto que perpassa a obra de Bourgeois é tanto uma autoironia da artista em relação a seu próprio narcisismo, à fantasia de onipotência, quanto uma provocação à relação narcísica do observador em relação a sua obra, quiçá em relação às obras de arte em geral. *“Sheherazade falava para adiar a castração (assassinato)”* afirma Bourgeois em uma nota de diário datada de 1984, publicada em *Destruição do pai, reconstrução do pai*, *“Ela fala como última defesa. É um motivo bastante miserável, inútil e perigoso, o silêncio é maravilhoso”*.²¹

Ao postular estar o significado de sua obra em um passado, os trabalhos adentram o espectador para o terreno da fantasia, uma vez que significar em sua obra seria equivalente a recordar. Mas “a lembrança é uma construção substitutiva originária que visa suprir a falta de sentido da experiência passada. A memória é desde sempre imaginação. O sentido não se dá pela presença, ele é construído posteriormente”.²² Assim, o passado só ganha sentido ao ser atualizado pela experiência presente do indivíduo, ou seja, pelo observador que se coloca diante das obras da artista, do leitor que se põe a ler seus escritos e entrevistas, que examina suas fotografias. Mas esta atualização só é possível através de uma deformação, num terreno onde se desdiferenciam imaginação e memória.

Ora, em Freud, a arte funciona como uma memória específica que permite a reconstrução das fantasias do autor. A fantasia é uma narrativa dada posteriormente que pode se fazer da história do artista, graças a sua estruturação simbólica dada em uma obra.²³ Porém, em Bourgeois, a estrutura simbólica é dada num gesto deliberado da artista. Sua obra se constitui como um campo no qual os papéis de intérprete e de interpretado são revezados entre o observador e sua obra. Nas análises freudianas as fantasias dos artistas são tidas como o material a partir do qual eles constroem sua obra, seja ela plástica ou escrita. Mas em Bourgeois a fantasia não é simplesmente o material da obra, ela é a própria obra, uma vez que

²¹ BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. Op. Cit., p. 131.

²² KOFMAN, Sarah. Op. Cit., p. 97.

²³ Op. Cit. p. 116.

a autoria, aqui tratada como marca expressiva indelével da biografia do artista na obra, é, ela mesma, fantasia. *Não se trata aqui de uma exploração das fantasias do autor, mas de uma fantasia da autoria.* Assim, a fantasia não está por trás da obra, mas a estrutura, colocando o crítico de arte na posição difícil de ter que lidar com esta condição paradoxal em que Louise Bourgeois se coloca: uma espécie de Andy Warhol sentimental.

O observador que percorre a miríade de objetos dispostos nas *Cells* os fantasia em símbolos, reconstrói as possíveis associações entre os objetos a sua frente e as declarações de caráter autobiográfico da artista: evoca seu pai, sua mãe, a amante; a casa da infância parisiense à beira do rio Bièvre. Mas há sempre gozo na fantasia, pois esta é o terreno do psiquismo não submetido ao princípio de realidade. E de que gozo se está falando aqui? O observador pode muito bem fantasiar a satisfação da artista sublimando seu passado, e entender sua obra como retorno do reprimido.²⁴ Ele goza, assim, com sua revolta. Tal seria, talvez, a força de atração que a obra de Bourgeois exerce sobre psicanalistas, feministas, sobre os chamados “pós-modernos” que acusam de elitismo o alto modernismo. Para todos estes, Louis Bourgeois, o pai, converte-se em Duchamp, em Breton; a mãe, Josephine Bourgeois, em Dora Maar, em Meret Oppenheim, em Claude Cahun, e em todas as talentosas artistas, como a própria Bourgeois, para as quais certa História da Arte usou reservar as notas de rodapé. A própria artista parece colocar as regras deste jogo em entrevista concedida a Bill Beckley, encontrada a certa altura de seu *Destruição do pai, reconstrução do pai*:

A respeito de observar, em oposição a criar, experimento a beleza de maneira oscilante. Primeiro vejo a beleza nas operações intelectuais da mente — a perfeição da lógica, em aprender, compreender e convencer. Segundo, o princípio de prazer beleza por meio do corpo, do coração e dos cinco sentidos. Por exemplo, o olhar de flerte ou o

²⁴ Interpretação que poderia ser corroborada por declarações como esta: “*Em minha escultura não é uma imagem que busco, não é uma ideia. Meu objetivo é reviver uma antiga emoção. Minha arte é um exorcismo [...] A escultura me permite reexperimentar o medo, dar-lhe um caráter físico, a fim de poder atacá-lo. Hoje digo em minha escultura o que antes não compreendia. Ela me permite reviver o passado, vê-lo em suas proporções realistas e objetivas*”. BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. Op. Cit., p. 357.

toque na pele podem gerar quase uma corrente elétrica. Há também o cheiro do jardim sob a chuva. Na música ou na voz de alguém um eco pode reviver a emoção de um passado distante. Essas raras recordações também podem ser beleza. [...] Seduzir é uma fusão harmoniosa das duas, e é a maior de todas as artes. A escultura, minha *raison d'être*, é motivada por minhas obsessivas e fracassadas tentativas de seduzir.

Há uma beleza incontrolável na tentativa de seduzir alguém valendo-se de minha escultura. É *le désir de plaire*. A arte vem da incapacidade de seduzir. Sou incapaz de me fazer amada. Ainda sou motivada por uma atração pelo “outro”, que é uma beleza misteriosa. A sedução é uma forma de convencer. Sou uma sedutora incansável. A beleza é a busca do “outro”.²⁵

Poucas páginas à frente, Bourgeois parece dizer praticamente o oposto o que afirma na entrevista com o crítico de arte. Em uma nota seleta de seu diário, datada de 8 de janeiro de 1992, afirma: *“A escultura fala por si e não precisa de explicação. Minhas intenções não são o tema. O objeto é o tema. Nem uma palavra minha é necessária”*.²⁶

A artista fala de suas obras sob dois pontos de vista. No primeiro, trata-se de um discurso na primeira pessoa, que beira a confissão. No segundo, trata-se de uma fala que nega ou toma por supérfluo todo o discurso existente sobre sua obra, nega a importância da narração. Ela é ainda menos sutil em uma nota de diário publicada em sua coletânea de escritos. Curiosamente, tal nota encontra-se duas páginas antes da fotomontagem autobiográfica *Abuso Infantil*. Nela, Bourgeois enuncia simpaticamente que *“O público é merda, desnecessário”*.²⁷ Há, portanto, um jogo de aparição e desaparecimento da autora Louise Bourgeois — tal jogo leva o observador a um prazer indireto, tal como o jogo do *Fort-da* descrito por Freud

²⁵ “Sobre a Beleza: uma conversa com Bill Beckley”. In: BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. Op. Cit. p. 357-8.

²⁶ *Notas seletas de diário 1991 – 97*. In: BOURGEOIS; BERNARDAC; OBRIST. Op. Cit. p. 364.

²⁷ Op. Cit. p. 131.

em *Além do princípio do prazer*.²⁸ Tal como o entretenimento infantil, esta invenção simbólica permite a fantasia da autoria de Bourgeois se estruturar. Em suas *Cells*, o observador é confrontado em certos momentos com obras cujos signos parecem claramente metafóricos e simbólicos como roupas, cadeiras, casas etc. Em outras, há linguagem bastante formal, até mesmo de aspecto anódino, onde os objetos carregam poucos vestígios de manipulação. Mas todos estes elementos fazem com que o espectador seja levado de representação em representação, sem jamais chegar a um sentido original. Com efeito, há menos representação e mais uma pluralidade de representantes nestes trabalhos de Bourgeois. O significado original apenas pode ser fantasiado pelo desejo do observador.²⁹ Tal fantasia da origem é, sem dúvida, a autoria fantasmática da artista, fantasia da expressão autobiográfica, do valor terapêutico de sua arte. Os momentos nos quais os trabalhos de Bourgeois surgem como confissão, sobretudo como elaboração de eventos traumáticos anteriores, muitas vezes dirigindo-se na primeira pessoa do singular a um interlocutor que se quer o público, são os mesmos nos quais seu espectador frui sua arte como “continuação do jogo infantil” da “inconfessada, mas nunca abandonada prática fantasmática do adulto”³⁰ A autora Louise Bourgeois tornada fantasia induz seu observador a uma relação de fetiche ao colocar-se em frente às suas obras. O bordado realizado em pano de prato gasto, com manchas de gordura e outros resquícios de aparência orgânica que denunciam uso e um manuseio cotidiano realizado aquém da atividade artística, tem como inscrição: “Eu estive no inferno e voltei/ E deixe-me contar, foi maravilhoso”. Ouve-se aqui a voz da ausência. A artista não está ali, não há nada. Apenas as letras bordadas de caráter ambíguo, pois, se por um lado o bordado remete a ao artesanal, manual; por outro, os tipos utilizados para estas letras frustram o observador, incitado pelas manchas de gordura a buscar traços pessoais, caligráficos, como que os sinais mais humanos de um uso anterior ao da inserção deste objeto, o pano de prato, num contexto artístico. Com efeito, incita-o a buscar literalmente a assinatura da

²⁸ FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*. In: *Obras Completas Vol. 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 172-3.

²⁹ Aproximando-se bastante da concepção freudiana de representação como representante, tal como exposta por KOFMAN, Sarah. Op. Cit. p. 118.

³⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A Palavra e o Fantasma na Cultural Ocidental*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p 53.

artista, mas logo se confrontam com o paradoxo de uma personalidade anônima. O lenço torna-se, pois, fetiche, uma vez que presença de uma ausência. Torna-se também fetiche na medida em que seu material, um lenço bordado, é banal e cotidiano, pré-fabricado e talvez industrial. Será ele único? Ou haverá outros? Astutamente, Bourgeois produziu um sem-número de desenhos, anotações, diários, escritos, guaches; sempre de traço, pincelada ou sintaxe, apressadas; mesmo a série *Cells* foi realizada ininterruptamente até o fim de sua vida, não há uma *Cell* de fechamento, como num ciclo. Seu observador, ávido por encontrá-la em suas obras, depara-se com um labirinto. Como afirma Agamben:

Precisamente por ser negação e sinal de uma ausência, o fetiche não é um *unicum* irrepetível, mas, pelo contrário, é algo substituível ao infinito, sem que nenhuma de suas sucessivas encarnações possa algum dia esgotar completamente o nada de que é cifra. Por mais que o fetichista multiplique as provas de sua existência e acumule um harém de objetos, o fetiche lhe foge fatalmente entre as mãos e, em cada uma de suas aparições, celebra sempre e unicamente a própria mística fantasmagórica.³¹

Em algumas de suas últimas *Cells*, intituladas significativamente *Retrato*, Bourgeois parece por sua vez encenar a própria relação entre sua obra e o público. O retrato, gênero pictórico no qual se pretende justamente dar forma a uma subjetividade singular, tradicionalmente ligado à ideia de indivíduo, é apresentado como uma figura de três cabeças, ou como uma cabeça sem corpo, pousada horizontalmente sobre uma superfície de madeira. De tamanho reduzido com relação às outras *assemblages* da série, estes trabalhos permitem uma maior proximidade do público para consigo. Ele pode, efetivamente, fitar os rostos da figura, como é típico neste gênero. No entanto, em *Cell XI*, à cabeça colocada em formato vertical, como tradicionalmente estaria num retrato, subjaz duas outras cabeças, cada qual voltada para um lado. Estas, por sua vez, são refletidas pelos espelhos colocados na parte inferior da estrutura de metal, fazendo com que o observador perca de vista e encontre novamente seus rostos sucessivamente. Em *Cell XIV*,

³¹ Op. Cit. p. 62.

a cabeça maior parece brotar da base inferior de madeira, mas tem de disputar o espaço exíguo do pescoço que a sustenta com mais dois rostos menores que parecem com ela concorrer. Já em *Cell XXIII*, uma única cabeça é posta solitária em meio à estrutura de metal em cima de uma mesa, tendo sua dimensão de fragmento do corpo confundida com a de objeto. Retratos cujos olhares são inapreensíveis, cujos semblantes são obscurecidos pelos grossos tecidos, os rostos aqui “retratados” são indiscerníveis de máscaras.

Mas caberia a pergunta, por fim, sobre o propósito deste jogo e, mais ainda, pelo propósito do desvelamento da estrutura fantasística que Bourgeois conferiu ao seu trabalho em certa altura de seu percurso, a partir do recurso a esta autoria *en abîme*.³² Não se trata simplesmente de se colocar na posição de “desmancha-prazeres”, deslegitimando toda e qualquer interpretação possível de sua obra, tomando-a como simplesmente aporética. Não importa tanto, para lembrarmos agora sim um caso analítico de Freud, se a fantasia originária do Homem dos Lobos era a recuperação do momento em que viu o desejo de três lobos apoiados nas patas traseiras, se a visão de dois cães copulando, ou se uma elaboração da visão de seus pais mantendo relações sexuais. O que importa é que a função primordial da fantasia é encenação do desejo, onde o sujeito muitas vezes encontra a si próprio de forma dessubjetivada, em meio a uma narração na terceira pessoa, como que dissolvido em meio à narração imaginária; não se trata de simples exercício de fuga, já que é a fantasia (ao contrário do que talvez se pudesse esperar) que permite ao indivíduo tomar contato com a realidade, não tanto com a realidade empírica, evidente, mas com sua realidade psíquica.³³

Assim, a obra de Bourgeois converte-se em um roteiro de múltiplas entradas, cuja narração, urdida no contato com o espectador, sempre o devolve às suas próprias angústias. Trata-se, portanto, de uma obra sem consolação na qual, em seus melhores momentos, espelhos convertem-se em abismos, e abismos se revelam apenas espelhos.

³² Esta é expressão é empregada por Raul Antelo a respeito do pseudônimo de Marcel Duchamp, Rose Sélavy, que se apropria de um texto que não é de sua autoria e o assina em carta endereçada para Maria Martin. ANTELO, Raul. *Maria com Marcel: Duchamp nos Trópicos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, p. 98.

³³ LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. *Fantasia Originária, Fantasias das Origens, Origens da Fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 84.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A Palavra e o Fantasma na Cultural Ocidental*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007
- ANTELO, Raul. *Maria com Marcel: Duchamp nos Trópicos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984
- _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012
- BOURGEOIS, Louise; BERNARDAC, Marie Laure; OBRIST, Hans-Ulrich (org). *Louise Bourgeois: Reconstrução do Pai, destruição do pai – Escritos e Entrevistas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e Escritos Volume 3: Estética – Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense universitária, 2007
- FREUD, Sigmund. “29ª Nova Conferência Introdutória à Psicanálise”. In: *Obras Completas Vol.18*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. “Além do Princípio do Prazer. n: *Obras Completas Vol.14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. “Introdução ao Narcisismo”. In: *Obras Completas Vol. 12*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- KOFMAN, Sarah. *L'Enfance de L'art: Une Interprétation de l'Esthétique Freudienne*. Paris: Galilé, 1985
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. *Fantasia Originária, Fantasias das Origens, Origens da Fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988
- MORRIS, Frances (org). *Louise Bourgeois*. Nova York: Rizzoli, 2008

Tragédia e comédia em Christoph Menke: Teoria Crítica e estética contemporânea

ARTUR SARTORI KON

Mediante o triunfo do inteligível no indivíduo que resiste espiritualmente à morte, este empertiga-se como se, portador do espírito, fosse apesar de tudo absoluto. Fica assim entregue ao cômico. A arte avançada dedica ao próprio trágico a comédia; o sublime e o jogo convergem..

Theodor Adorno

Quais palavras, metáforas, imagens usar para falar do mundo em que vivemos? Como descrever as cenas que temos visto no noticiário nestes últimos anos, sejam as de uma enorme manifestação neonazista ocorrida há pouco na cidade americana de Charlottesville, Virginia – escrevo este texto apenas três dias depois dessa tragédia¹ – ou as das mais escabrosas negociações políticas acontecendo a céu

¹ Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no II Encontro de Teoria Crítica e

aberto em Brasília, farsa que se tornou cotidiana no Brasil pós-golpe? Se (cansamos de repetir) a história se repete, a primeira vez como tragédia e a segunda como comédia, em que momento estamos, após testemunhar mais uma entre tantas vezes, pelo mundo inteiro, o eterno retorno do mesmo discurso fascista que o século XX deveria ter exterminado?

A apropriação pelo vocabulário da política diária de conceitos fundamentais para a teoria teatral, tais como “tragédia” e “comédia” (vemos ainda dramas e melodramas, farsas e até mesmo encenações quase surrealistas), pode parecer mero caso de inexatidão linguística própria do senso comum, pouco digna de cuidado por parte da “verdadeira” filosofia da arte. No entanto, podemos defender que uma das maiores contribuições da estética como campo da reflexão filosófica é questionar os modos naturalizados de percepção e narração da realidade, e como eles são (de)formados pela sensibilidade cultural da época (particularmente, hoje, pela Indústria Cultural).

Talvez por isso o filósofo alemão Christoph Menke tenha trazido para o centro de seu pensamento justamente a ideia do trágico, tanto no campo da estética quanto no da filosofia política. Esse integrante da chamada terceira geração da Teoria Crítica e professor da Universidade de Frankfurt dedicou seus primeiros livros justamente a esse tema. Em *Tragédia na eticidade: justiça e liberdade segundo Hegel* (1996), Menke buscava na filosofia de juventude deste filósofo um diagnóstico da modernidade como experiência trágica de um poder insuperável e “fatídico”, que faz surgir entre as pessoas o “monstro da desunião”, experiência da inevitabilidade e necessidade de colisões entre aspectos normativos fundamentais da vontade e ação:

o que interessa a Hegel em sua leitura da tragédia é a caracterização típico-ideal do processo de experiência em cujo interior se formam a subjetividade e a liberdade modernas. Em suma: se trata em Hegel de uma genealogia trágica da subjetividade e da liberdade modernas. A interpretação hegeliana da tragédia sustenta, em relação com

Filosofia Política da USP, em setembro de 2017, onde foi comentada pelo Prof. Dr. Luciano Gatti e pelos demais presentes no evento. Agradecemos a todos e sobretudo ao professor Gatti pela rica interlocução que nos permitiu formular esta versão final para publicação.

esse processo de formação, que ele tem seu início na experiência da violência ligada estruturalmente à eticidade tradicional. O sujeito moderno e sua liberdade pós-ética (...) têm seu fundamento, seu início e sua legitimação em uma experiência da violência, são reações à violência. A experiência da tragédia termina na liberdade pós-ética do sujeito. O mundo com cuja experiência começa a tragédia é o de uma eticidade tradicional.²

1. A atualidade da tragédia: ensaio sobre juízo e representação (2005)

Gostaríamos de tratar aqui da reflexão feita pelo filósofo sobre o conceito do trágico em duas obras subsequentes. Como veremos, dando sequência a esta primeira reflexão sobre Hegel, suas considerações não apenas se referem a problemas internos à arte e suas categorias, mas à própria compreensão da modernidade como um todo, e particularmente do momento contemporâneo, posterior à era das grandes revoluções (no campo político) e das vanguardas artísticas (no campo estético). A questão já está colocada desde a abertura do livro: seu título “pretende mostrar uma tese: a de que atualmente existem tragédias ou de que a tragédia nos é coetânea, que nosso presente é trágico”, tese que se apresenta em dois sentidos polêmicos diferentes: por um lado, “interpretamos mal nossa situação e nossos condicionamentos”, e por outro, “interpretamos mal a tragédia, sua forma e sua experiência, se nos separamos da experiência do trágico e acreditamos ter superado a forma da tragédia”³. Com isso,

a tese da atualidade da tragédia pretende rechaçar a ideia de que “para nós” – modificando a famosa formulação que Hegel fizera

² MENKE, Christoph. *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, p. 189.

³ MENKE, Christoph. *Da actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación*. Madrid: A. Machado Libros, 2008, pp. 11-2.

sobre a arte – a tragédia é “algo passado” ou então, como supôs Friedrich Schlegel, que a tragédia se tornou “antiquada”. “Para nós”, no sentido tanto de Hegel como de Schlegel, significa para nós os modernos. A tese da atualidade da tragédia pretende refutar a afirmação segundo a qual a modernidade é uma época posterior à tragédia.⁴

Mas não se trata de ver o trágico como descrição da condição humana como um todo, fora de cena. Pois “o conteúdo experiencial trágico da tragédia só terá atualidade histórica para nós se consegue atualidade estética mediante a forma trágica” do texto mas também da representação teatral⁵. Portanto, para defender sua posição, o filósofo analisa diversas obras dramáticas, de *Édipo Rei* a peças de Beckett e Heiner Müller, passando ainda por *Hamlet*. Não se trata, é claro, de postular um trágico imutável, idêntico em todos os tempos históricos tratados, mas sim de encontrar variações e transformações a partir do procedimento fundamental localizado na tragédia de Sófocles, do modo como sua obra define o trágico, isso é, como *ironia*. Para Peter Szondi⁶, “a destruição não é trágica, mas sim que a salvação se converta em destruição, a tragédia não se faz efetiva na decadência do herói mas em que o homem se fere no caminho que tomou para evitar essa decadência”. Ou seja, é “precisamente pelo feito de que é ele mesmo quem está se julgando” que Édipo forja seu destino trágico, à medida que “não pode converter seu juízo em sua própria ação, ação sobre a qual tem poder; antes seu juízo obtém poder sobre ele”; afirmando que “nós julgamos do mesmo modo que ele”, Menke encontra um argumento a favor da validade atual da experiência trágica “no fato de que julgamos e no modo como julgamos, isso é, na normatividade de nossa práxis”, de modo que “enquanto continuarmos julgando, viveremos na atualidade da tragédia”⁷. Pois “aquele que é julgado não pode agir a partir deste juízo, porque não sabe como deve começar algo novo, uma nova ação que extraia suas consequências”; assim, “quem sofre esse juízo perde

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., p. 13.

⁶ apud Ibid., p. 28.

⁷ Ibid., pp. 12-3.

sua faculdade para agir, perde seu estatuto como sujeito de ação”⁸. A experiência trágica é a de um poder privativo e destruidor, uma violência, “um sofrimento que não se pode compensar intercambiando-o com o aprendizado”⁹. “O trágico, aquilo a que se dirige o desprazer ou inclusive o medo do espectador, consiste na experiência da impossibilidade da experiência”¹⁰.

No entanto, é fundamental para o argumento também a reflexão sobre a forma cênica da tragédia: se “a ironia e a tragédia simultâneas do destino de Édipo consistem em que ele mesmo foi o autor desse juízo que o determina como personagem”, essa autoria deve ser vista literalmente, “no sentido que é constitutivo para a forma dramática da tragédia”, como “um poeta trágico que caiu no meio de suas personagens”¹¹. O rei de Tebas “não fala só ele mesmo ou não fala só como ele mesmo, mas fala inconscientemente como seu alterego, como seu próprio autor e espectador”¹². De fato, em suas falas Édipo parece revelar mais do que pode saber, condenando-se a si mesmo e realçando o caráter de construção artificial do texto. De modo que essa relação entre desgraça e ironia, sofrimento (ético) e gozo (estético), deve ser vista como a própria definição do gênero: “Isso, e nada mais, é a tragédia: o lugar e o tempo da coincidência entre dois opostos, o desprazer metafísico diante do trágico e o prazer estético na arte de sua representação. Mais concretamente: a tragédia é o processo que leva de um ao outro; o cenário em que se dá a virada de um ao outro”¹³. Esse movimento duplo, a “suspensão estética do trágico pelo belo” e seu inverso, quando “regressa o conhecimento do trágico contra a contemplação do belo”, faz da tragédia “aquela forma artística que, na arte e enquanto arte, trata da relação entre arte e não-arte, entre arte e vida ou práxis”, dessa diferença ou luta, ou seja, “uma meta

⁸ Ibid., p. 112.

⁹ Ibid., p. 120.

¹⁰ Ibid., p. 132.

¹¹ Ibid., p. 78.

¹² Duas notas de rodapé de Menke (ibid.): “o inconsciente é aqui uma categoria dramática: uma categoria que faz referência à diferença principal e infranqueável entre personagem e obra, ou seja, entre personagem e autor e entre personagem e espectador”; “É evidente que aqui não se trata do que sabem realmente os espectadores da tragédia justo no momento em que ouvem o discurso de Édipo amaldiçoando”.

¹³ Ibid., p. 131.

arte”¹⁴.

Essa definição leva Menke a ver o modelo moderno da tragédia como uma tentativa de resolver e dissolver esse conflito: “a disputa interminável, que segundo o modelo clássico constitui a tragédia, se converte para a perspectiva moderna em um processo orientado teleologicamente”¹⁵. O filósofo analisa duas formas de pensar essa “transformação da práxis através da e em direção à representação”: a concepção romântica de comédia e a proposição dialética do drama didático. Representante da primeira versão, Friedrich Schlegel tentaria superar a contraposição entre tragédia e comédia (a tragédia “determinada pela experiência trágica do destino”, a comédia “pela experiência da liberdade”, da qual sua alegria é o mais belo símbolo), encontrando um ponto de união “em sua práxis ou experiência estética: o estético da tragédia é a ironia”, entendida como “uma parábase permanente” – isso é, “a interrupção da ilusão (no discurso para o público por parte do coro da comédia) como expressão de liberdade” – que igualaria tragédia e comédia em seu componente estético: “O processo que vai da tragédia à comédia consiste em que a liberdade das execuções lúdicas e irônicas, limitadas a seu componente estético na tragédia, se converte em uma determinação da práxis representada dramaticamente na comédia”¹⁶. Os dois gêneros seriam diferenciados por Schlegel “mediante as atitudes de seriedade e piada” (situadas “nas partes ‘ética’ e ‘sensível’ do homem”), opondo de um lado a “participação autêntica nas situações e ações representadas” na tragédia, “desde a perspectiva dos fins perseguidos e a dos personagens que se vêm violentamente impedidos por sua perseguição de tais fins”, e do outro um “esquecimento” do “peso do significado que possam ter a realização e o impedimento dos fins para as personagens” – o que não corresponde a esquecer os próprios fins e impedimentos, “pois a comédia também mostra como fracassam as intenções”¹⁷. Ora, esse modelo romântico só pode fracassar: uma vez que “a intenção de converter a atitude da paródia em realidade na vida (...) se converte ela mesma em um fim perseguido”, é impossível qualquer “liberdade do jogo que não se veja ‘continuamente’ interrompida e

¹⁴ Ibid., pp. 143-4.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 164.

¹⁷ Ibid., p. 165

postergada por recaídas na seriedade”¹⁸.

Já a linhagem dialética de Benjamin e Brecht buscaria no “herói não-trágico”, isso é, “aquele que pode aprender de seus erros” ou o “filósofo”, uma dramática não-trágica como drama didático “no qual e a partir do qual se aprende”¹⁹, trocando a necessidade pelo experimento, “uma atitude em que se tenta que uma mesma pessoa faça e interprete, uma atitude que consegue quem se converte em ator de si mesmo”²⁰. Mas, segundo Menke, “o ‘modo mais simples de existência na arte’, da que falava Brecht, é simples demais para poder levantar o peso da práxis alto o suficiente para que se abram espaços livres que permitam romper seus bloqueios”, ou seja, “o que é possível aos atores no teatro não é praticável”²¹. É interessante que esse fracasso trágico da *Lehrstück* é aproximado pelo filósofo (seguindo sugestão de Heiner Müller) justamente à lógica do palhaço: “O herói trágico cai por si mesmo uma vez mas de modo definitivo; essa é sua desgraça. O palhaço cai uma e outra vez tropeçando em si mesmo; essa é sua felicidade. O herói trágico não pode aprender, o palhaço não quer fazê-lo”²². Ambos agem de modo a destruir por si mesmos a possibilidade de êxito e de aprendizado. Abre-se aqui um caminho para refletir sobre o cômico para além de sua leitura romântica. Infelizmente, tal caminho não é perseguido pelo autor.

Pelo contrário, Menke parece ver na aceitação e atualização da tragédia, agora como tragédia da representação, o único caminho possível para o teatro contemporâneo – se não quiser recair em “um jogo estético puro e purificado de qualquer relação com a práxis”²³. Isso é, o fracasso dos projetos romântico e vanguardista não deve ser apenas pressuposto, mas também tema desse teatro, que “não só deveria ser um teatro depois do fracasso da promessa estética de outra práxis, mas um teatro sobre essa promessa”²⁴. Uma meta tragédia, portanto. Menke analisa quatro casos: o uso da representação teatral como “modelo para articular uma determinada experiência do agir” em *Hamlet*; “como estratégia para defender-se

¹⁸ Ibid., pp. 170-1.

¹⁹ Ibid., p. 173.

²⁰ Ibid., p. 175.

²¹ Ibid., p. 176.

²² Ibid., p. 181.

²³ Ibid., p. 185.

²⁴ Ibid., p. 186.

de um poder esmagador” no *Filoctetes* de Heiner Müller; “como meio para se distanciar dos próprios fins e das próprias determinações” em *Fim de partida* de Beckett; e “como técnica para poder representar e conseguir capacidade para agir” em *Ítaca* de Botho Strauss²⁵. As peças mostram justamente por que essas tentativas de uso são empreendidas, e por que devem necessariamente fracassar. Assim, ainda que Menke defina a obra cômica (não “por seu final ou efeito” mas sim) por mostrar “a si mesma como teatro, como jogo e representação”²⁶, e que portanto o teatro contemporâneo tal como ele o define tenha necessariamente algo de cômico, é a tragédia que o filósofo vê como gênero definidor da cena atual.

2. Reflexos da igualdade: filosofia política segundo Adorno e Derrida (2000)

Nesse outro livro, o trágico não é assunto tão explicitamente tratado, mas gostaria de, pinçando ao longo das páginas o uso do termo, mostrar como não é menos central. A questão que Menke se coloca é da oposição entre a igualdade como valor maior a conduzir teoria e prática políticas modernas e a resistência a ela por parte dos indivíduos e seus defensores. A posição do filósofo é de que essa oposição não é exterior ao princípio de igualdade, mas interior a essa igualdade que “já contém o que depois se opõe a ela, como um questionamento e limitação, de fora”, isso é, “a ideia moderna da igualdade contém sua antítese como seu pressuposto”²⁷. Ora, objetos assim constituídos “podem ser chamados ‘dialéticos’”; e o autor indica em nota de fim de livro: “Eu entendo ‘dialético’ (...) como ‘negativamente racional’, como aquilo que ‘se suspende em virtude de sua própria natureza, e passa de si para o seu oposto’. (...) Outra palavra para isso é ‘trágico’”²⁸.

É importante notar como Menke se opõe explicitamente ao modo como a dialética tem sido lida frequentemente, como “um procedimento cuja aplicação

²⁵ Ibid., p. 188.

²⁶ Ibid., p. 266.

²⁷ MENKE, Christoph. *Reflexions of equality*. Stanford: Stanford University Press, 2006, p.

7.

²⁸ ibid., p. 200.

deveria garantir o sucesso de uma (...) racionalização autorreflexiva, precisamente porque leva a uma posição de auto transparência perfeita”²⁹. Desde seu começo, a análise hegeliana da atualidade social da razão “contém uma demonstração crítica da coerção que está ligada à implementação social da ‘lei’ da igualdade”, bem como “uma compreensão do fato de que, na ausência de escapes regressivos ou utópicos, essa lei não pode se transformar por meio de qualquer processo de reflexão de modo tal que sua violência e coerção sejam dissolvidas”. Ou seja, para Menke, a dialética hegeliana já é negativa. É o que se veria na imagem da “tragédia na vida ética”:

depois da emergência do princípio moderno da liberdade subjetiva, a ordem ético-política consiste na encenação do drama de uma bifurcação trágica. Pois, desse ponto em diante, essa ordem permanece determinada por princípios fundamentais que são ao mesmo tempo opostos um ao outro e irredutíveis, e que portanto só podem reconhecer um ao outro em uma “luta” – uma luta que (e esse é o ponto da aplicação para a metáfora de Hegel da tragédia) só pode ser arbitrada de um modo tal que ela sempre volta a irromper de novo.³⁰

Retomando esse tema hegeliano, e partindo dele para analisar o pensamento político atual, o filósofo se opõe à “teoria liberal da modernidade”, no centro da qual “encontramos a confiança anti trágica no fato de que a ordem ético-política da modernidade é fundada sobre um conceito de justiça que consiste em nada mais que a igualdade da liberdade, que é garantida e posta à disposição dos indivíduos”³¹. Para compreender o nosso tempo, “isso é, o tempo após 1989”, Menke volta o olhar para os eventos revolucionários de 1789, nos quais já era reconhecível “precisamente aquele futuro que alguns observadores menos perspicazes” hoje “acreditam (ou talvez apenas esperam) pertencer irrevogavelmente ao passado”³². Ora,

²⁹ Ibid., p. 109

³⁰ Ibid., p. 129.

³¹ Ibid., p. 130.

³² Ibid., p. 153.

O presente dessa revolução (...) é, como esses observadores perspicazes perceberam, seu futuro. A revolução não tem presente; ela sempre já está além de seu próprio presente e além de sua forma. A revolução se define como seu próprio futuro, ela define o futuro como (o futuro da) revolução. É por isso que, a cada momento presente, a revolução está sempre por vir.³³

A permanência como lei da revolução já tinha sido apontada, muito antes de Trótski, pelo conservador Edmund Burke, para quem a revolução é empreendida com o intuito de “tentar trazer controle ao nosso destino, fazer a sorte de cada membro da sociedade independente de circunstâncias acidentais, felizes ou infelizes”, mas acaba presa na necessidade de continuar infinitamente, o que Burke chama “uma cena tragicômica monstruosa”³⁴. É claro que um esteta atencioso como Menke não poderia ignorar a escolha de palavras. Pelo contrário, ele propõe “seguirmos a metáfora de Burke” para entender a luta entre conservadores e radicais pela correta avaliação da revolução “como uma luta entre dois críticos confrontados por uma cena dramática: o drama histórico da revolução”³⁵. Por um lado, seu detrator a descreve como monstruosa e tragicômica; por outro, mas permanecendo no campo da afirmação estética, seus defensores manifestam “a impressão oposta do Sublime”.

Curiosamente, é o juízo de Burke que ganha posição central na análise de Menke, que no entanto almeja defender a revolução do ataque conservador. Este vê o processo revolucionário como monstruoso ao descobrir nele “uma lógica de autotransgressão”, sendo o princípio revolucionário da igualdade “alheio a toda encarnação política”, tendo que “sempre de novo superar cada uma de suas encarnações” e só podendo “se representar no corpo político na forma de seu crescimento em uma magnitude e um poder terríveis e deformados”³⁶. Por outro lado, esse processo é tragicômico porque “o princípio revolucionário mina a si mesmo em cada uma de suas encarnações”, ou seja, “é a própria revolução que

³³ Ibid.

³⁴ Apud *ibid.*, p. 154

³⁵ Ibid., p. 155.

³⁶ Ibid., pp. 156-7.

gera aquilo contra o que luta – e o que luta contra ela”³⁷. O que Burke aponta para a Assembleia Nacional Francesa é que toda tentativa de traduzir o princípio da igualdade em regulamentações políticas acaba com “a absoluta servidão de seu princípio equalizador [a] um princípio totalmente diferente da igualdade dos homens e absolutamente irreconciliável com ele”, um princípio “de nova discriminação hierárquica”. A revolução obstrui a si mesma sem perceber, o que a leva a continuar a buscar um sucesso impossível, e portanto a fracassar continuamente: “À medida que a Revolução tem consequências monstruosas na infinita progressividade de sua demanda autotranscendente, ela é tragicômica na interminável circularidade de suas tentativas e fracassos”³⁸. Menke comenta ainda a visão superficial que distinguiria trágico e cômico “em relação a seu resultado: um resultado é trágico se é ruim, se nós o lamentamos ou tememos; ele é cômico se é bom, se rimos a respeito dele ou o apreciamos”. Ambos possuem, na verdade, uma estrutura comum (que o filósofo aponta tanto no Édipo de Sófocles quanto no Sócrates de Aristófanes) de autossabotamento: “a revolução é tanto trágica quanto cômica em sua própria autocontradição”, e é precisamente esse sentimento misto que justificaria o juízo negativo: “A revolução torna-se alvo da crítica de Burke (...) porque tem uma estrutura que é insustentável em ambos os casos – a estrutura de uma autocontradição que não pode ser resolvida, mas antes apenas evitada”³⁹.

Ora, como o discurso radical se opõe a esse juízo? Esse discurso se apresenta em duas versões: uma “utópica” (representada pelo revolucionário Babeuf) e outra “subversiva” (representada por Marx). Para a primeira, só a traição ou a fraqueza minariam o princípio sublime da revolução; essa ameaça é constante, mas fundamentalmente evitável, exigindo vigilância incansável sem por em questão o projeto da revolução; aqui, a autocontradição da revolução apontada por Burke é reconhecida “apenas na variante estética do drama trágico burguês”, para seguir a metafórica teatral⁴⁰. Essa “certeza reconfortante” é vista como enganadora subestimação pela versão subversiva, para a qual “a autossabotagem da revolução não

³⁷ Ibid., p. 157.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., p. 172.

⁴⁰ Ibid., pp. 172-3.

é mais acidental; ela é, antes, um momento necessário”, por causa “da diferença que essa versão localiza no centro da revolução: a diferença entre a experiência individual de aviltamento, escravidão, negligência e desprezo e a demanda política por (mais) igualdade”⁴¹. Contudo, essa lógica fatal, trágica, de autossabotagem aparece como tal “apenas para a revolução”, uma vez que só ela “é impelida pela pulsão de ‘subverter’ todas as relações de injúria e aviltamento”, diferentemente de concepções políticas não-revolucionárias (como o liberalismo), que “podem classificar as novas injúrias e aviltamentos que causam como efeitos colaterais lamentáveis de uma coisa boa”⁴². Já “para uma política que se entende como revolucionária” (...), essas injúrias e aviltamentos constituem uma tragédia” (é como Menke lê *A morte de Danton* de Büchner).

Ora, percebe-se que a autossabotagem da revolução não é apenas seu destino, mas “seu próprio ato: (...) não apenas acontece a ela; a revolução quer, e de fato tem que querer, minar a si própria”⁴³. Assim, o que Burke via como autocontraditório, tragicômico, “pertence, de acordo com a versão subversiva do discurso radical, a uma autocompreensão conclusiva da revolução”:

Se a demanda revolucionária de igualdade é colocada apenas em objeção ao insulto e à injúria individualmente experimentados; e se, contudo, ao mesmo tempo, a ordem revolucionária da igualdade leva a novos – diferentes e espera-se que menos – insultos e injúrias, então a autossabotagem e a autorretirada do objetivo revolucionário da igualdade, em nome dos insultos e injúrias individualmente experimentados, pertencem ao arsenal das medidas políticas da revolução⁴⁴.

Há assim duas formas de autossabotagem: aquela que acontece por destino à revolução, trágica, e aquela que a própria revolução encena, cômica (como Menke vê no *Figaro* de Ödön von Horváth, que diz: “só agora a revolução triunfou, porque não é mais necessário trancar no calabouço homens que não têm como

⁴¹ Ibid., p. 173.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., p. 174.

⁴⁴ Ibid.

não ser seus inimigos”). É isso que permite ver nessa autossabotagem não um argumento contra a revolução, “mas antes um argumento a favor dela”; é por isso que “a versão subversiva do discurso radical pode pensar o progresso infinito do processo revolucionário sem entregá-lo ao terror; e (...) pensar a autorretirada do processo revolucionário, sempre de novo necessária, sem entregá-lo ao absurdo”⁴⁵. Ora, essa visão produtiva e não-romântica da comédia, esboçada por Menke em relação ao processo revolucionário, não caberia também a suas reflexões no campo da estética teatral?

Considerações finais

Antes de encerrar, gostaria de indicar dois pontos de fuga do pensamento de Christoph Menke sobre a tragédia: sua posição polêmica dentro da Teoria Crítica e sua contribuição relevante (mas insuficiente) para uma estética do teatro contemporâneo.

Como vimos, o filósofo explicita diversas vezes que seu intuito é desmentir a visão de que a modernidade seria um tempo marcado pela superação da condição trágica, isso é, certa “oposição à tragédia que questiona a irresolubilidade das colisões ético-políticas”, defendendo a tese (fundamentada em uma “teoria do sujeito autônomo”) de que “na modernidade não podem se dar colisões irresolúveis a partir da razão”⁴⁶. Ora, o principal defensor dessa visão, pelo menos o mais visado por Menke, é justamente Habermas, nome maior da segunda geração frankfurtiana, para quem “na medida em que é racional, o sujeito segue ‘um princípio ... que permite introduzir o acordo fundamental nas argumentações morais’”⁴⁷. Por isso Menke afirma que “o primeiro elemento da tragédia é aquele a que o conceito de razão de Habermas nega sua atualidade na modernidade”, isso é, “a irresolubilidade dos conflitos ético-políticos”⁴⁸. Em *Reflexos da igualdade*⁴⁹, essa posição polêmica do autor é descrita como um certo retorno à posição “negativamente

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Id., 2011, p. 209.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Id., 2006, p. 49.

dialética” da primeira geração da Teoria Crítica, representada por Horkheimer e Adorno, contra a justificação ético-discursiva da moralidade desenvolvida por Habermas, para quem “a ideia da igualdade deveria tomar uma forma que a isente da dialética negativa de seu autoquestionamento e de sua autolimitação”.⁵⁰ Em nota, Menke também explicita sua discordância com Axel Honneth, maior nome da terceira geração frankfurtiana da qual também faz parte: ele estaria certo em dar “a atitude de fazer justiça aos indivíduos uma função essencial na realização da atitude da consideração igual de todos”, mas se equivocaria ao presumir “que essa circunstância – o fato de que a atitude de fazer justiça aos indivíduos tem uma função interna à igualdade – exclui a possibilidade de que ela possa ser direcionada contra a igualdade”.⁵¹ Ou seja, trata-se justamente de mais uma negação do caráter trágico da modernidade, gerada por aquilo que poderíamos chamar *um déficit estético* na Teoria Crítica da segunda e terceira gerações (parafraseando a ideia de Honneth de um “déficit sociológico” na primeira geração⁵²).

O último ponto diz respeito às virtudes e limitações da reflexão de Menke sobre a produção cênica atual. Como vimos acima, o filósofo procura apontar um caminho, na verdade o único caminho possível, para o teatro contemporâneo, qual seja, o da aceitação e atualização da tragédia, entendida como tragédia da

⁵⁰ No seu *O Discurso filosófico da modernidade*, Habermas coloca “a redescoberta do trágico” por Nietzsche na mesma “série daquelas experiências limites em que o *logos* ocidental se vê confrontado, de uma forma sumamente ambígua, com algo heterogêneo”, isso é, entre as “experiências transgressoras” encontradas em Schopenhauer, Freud, Bataille e Foucault, contra as quais o filósofo argumenta (2000, p. 335).

⁵¹ MENKE, Christoph. *Reflexions of Equality*, 2006, p. 203.

⁵² A ideia de um déficit estético em Habermas foi desenvolvida por Silvio Carneiro em sua tese de doutorado (2014, p. 311): “Talvez, na tentativa de conferir maior clareza à normatividade crítica, o pensamento habermasiano tenha reduzido demais o campo normativo. Esquece a especificidade normativa de outros campos, em especial da arte. Com um *déficit* estético, Habermas defende a *doxa* contra a filosofia, deixando de lado não apenas os ruídos, suas ausências, seus estranhamentos, mas também outras possibilidades da linguagem”. Uma possível abordagem do déficit estético em Honneth se encontra em seu debate com Jacques Rancière, recentemente publicado (HONNETH e RANCIÈRE, 2017). Para uma crítica à leitura de Honneth sobre o déficit sociológico na primeira geração frankfurtiana, também baseada na sua revalorização (sobretudo, no caso, de Horkheimer), ver o trabalho de Rúriom Melo (2017).

representação, contra o jogo estético puro⁵³. Esse último parece ser identificado pelo autor com uma importante teorização de outro teórico alemão:

O (meta-)teatro, que é determinado por ser a representação sobre a representação que ele mesmo é, deve se compreender ao mesmo tempo como uma representação da práxis, que ele não é. Disso se segue que não pode ser um “teatro sem drama” – tal e como Hans-Thies Lehmann definiu o teatro pós-dramático (...), se isso significa um teatro completamente sem drama. Pois deve ser um teatro que represente o atuar. Mas isso está ligado a um momento dramático⁵⁴.

O debate entre Christoph Menke e Hans-Thies Lehmann é extenso e complexo, cheio de concordâncias e discordâncias, bem como desenvolvimentos ao longo de anos de diálogo. Segundo Luciano Gatti⁵⁵, os dois estariam em polos opostos no cenário da teoria do teatro contemporâneo, o primeiro se afiliando (como vimos) às “reafirmações da autonomia do drama – ou de seus vestígios – num cenário pós-vanguardista”, enquanto o segundo faria, “a apologia da situação teatral” a partir da análise de “inúmeros espetáculos que, desde os anos 1960, aproximam o teatro de outras artes como a *performance*, o *happening*, as artes

⁵³ Em texto escrito conjuntamente com sua irmã Bettine, Christoph Menke formula essa posição como um seguimento da célebre crítica filosófica da teatrocracia (praticada por inimigos do teatro desde Platão), à qual “subjaz um problema definidor, constituinte da tragédia: que a tragédia perde sua capacidade de representação de conteúdos trágicos se a forma da representação se autonomiza ludicamente. A tragédia consiste apenas na luta contra o espetáculo” (MENKE e MENKE, 2007, p. 14). Acreditamos ser necessário defender a teatrocracia contra esse tipo de ataque, como propusemos na nossa dissertação de mestrado (ver KON, 2017a). De certo modo é o que o próprio filósofo faz ao combater em outro campo a “ideia de uma democracia livre de teatro”: pois qualquer um que fale na assembleia democrática “tem que reclamar estar falando por todos”, isso é, “o orador sai da assembleia, passa diante de nós a uma tribuna ou a um cenário, convertendo-se a si mesmo em ator e a nós em público”, de modo que “a assembleia democrática se transforma, ainda que por um momento, em teatro” (2011, pp. 366-7). Mais recentemente, o filósofo escreveu um ensaio em que faz um “elogio e crítica do teatro” justamente a partir da ideia de teatrocracia (MENKE, 2017).

⁵⁴ 2008, p. 187.

⁵⁵ GATTI, L. “As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica”. *ARS*, São Paulo, vol. 14, nº 27, pp. 90-105, 2016, p. 93-4

visuais e a video-arte”, situando “o drama em um estágio histórico superado”. Para Gatti, isso corresponderia à “pretensão de extravasamento do teatro para a vida” ou a “despedir-se de conceitos como mimesis e representação para afirmar um *teatro do real* que torna realidade e representação termos indistinguíveis”⁵⁶. Mas desde o *Teatro pós-dramático*, Lehmann deixa claro que o teatro “só é ‘real’ de uma maneira ambígua, quando se aproxima do real em sua fuga da falsa aparência”⁵⁷, e se o teórico de fato aproxima a cena contemporânea à performance, como observa Gatti, é para indicar que *mesmo a performance não é performativa* no sentido pleno do termo, isso é, o de realizar uma ação real no mundo⁵⁸. Em ensaio infelizmente não traduzido para o português, o teatrólogo explicita que falar de “uma reintrodução da esfera da ética na da estética” não significa, “como as vanguardas históricas, querer remendar essa ruptura, (...) reintegrar novamente arte e vida”, mas sim “tomar conhecimento justamente dessa ruptura e (...) deixá-la aparecer como insustentável”⁵⁹.

Assim, Lehmann concorda que o teatro pós-dramático só pode ser também pós-vanguardista, distanciando-se assim do “jogo estético puro” que Menke a princípio vira na sua teoria e sugerindo – contra a leitura de Gatti – a compatibilidade entre suas ideias e as de Menke, ainda que não sem atrito. Vale, por exemplo, citar a crítica feita recentemente ao filósofo pelo teatrólogo:

As análises filosóficas de alcance profundo de Menke deixam certas questões em aberto no que tange à realidade e práxis do teatro. Permanece questionável se a perspectiva irônica do espectador diante de toda a ação/trama pode de fato bastar para definir o trágico, à medida que a “visão dramática da ação” é que oferece “a base formal da experiência trágica”. Afinal, é óbvio que nem todo teatro é

⁵⁶ Ibid., p. 94, grifo do original.

⁵⁷ LEHMANN. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 417.

⁵⁸ LEHMANN, loc. cit.

⁵⁹ LEHMANN, “Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters): Überlegungen zum postdramatischen Theater”. In: MENKE, Christoph e REBENTISCH, Juliane. (Orgs) *Kunst-Fortschritt-Geschichte*. Berlin: Kadnos, 2006, pp. 173-4.

trágico, e a experiência irônica definida tão amplamente se aplica a todo drama⁶⁰.

Essa posição leva Lehmann a afirmar que “a ideia da ‘tragédia da representação’ só pode obter seu sentido pleno no contexto de formas modificadas do teatro”, isso é, não seria suficiente “representar [*Vorspielen*] o problema”, “tematizar e representar o hiato entre jogo (irresponsável) e práxis (séria)”⁶¹. O trágico deve tornar-se “um elemento e mesmo um aspecto determinante de outro teatro, um teatro onde o jogo e a seriedade se fundem mais radicalmente e ocasionalmente se tornam inseparáveis”⁶². Ora, essa formulação é bem próxima àquela que serviu de epígrafe a este ensaio, de Adorno⁶³, sobre a “arte avançada” que une o sublime ao jogo, o trágico ao cômico. Se a comédia “antes se alimentava do sentimento do mesquinho, do pomposo e do insignificante, e falava a favor da dominação estabelecida”, hoje o cômico adquire algo de sublime e trágico, uma “herança”, nomeadamente “a negatividade não moderada, nua e evidente”⁶⁴. Esse “influxo do cômico nas obras enfáticas (...) tem o seu aspecto social”, à medida que “o sério sem concessão se declara como não-sério, como jogo”, a arte “pode reconciliar-se com a sua própria existência ao virar para o exterior o seu caráter de aparência, o seu vazio interior”⁶⁵. Se, como vimos com Menke, a tragédia da representação aceita e lamenta a ineficácia do jogo estético, justamente esse “inútil é cômico pela sua pretensão à relevância, pretensão que anuncia pela sua simples existência e contra a qual se bate ao lado do adversário”⁶⁶.

É bem verdade que “o trágico e o cômico desaparecem na arte moderna”, atestando “o declínio dos gêneros estéticos enquanto gêneros”, mas Adorno também afirma que ambos “nela se mantêm enquanto declinantes”; se na *Teoria Estética* também constava que o trágico “não é mais possível”, ele sobrevive sob

⁶⁰ LEHMANN, 2016, p. 439.

⁶¹ Ibid., p. 440.

⁶² Ibid.

⁶³ ADORNO, T. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 p. 224.

⁶⁴ ibid., p. 225.

⁶⁵ ibid., p. 280.

⁶⁶ ibid., p. 225.

forma paródica nas atuais “obras de arte negativas”⁶⁷. Talvez mais esse retorno à negatividade dialética da primeira geração frankfurtiana (como defendido por Menke acima) nos permita descrever o teatro contemporâneo como um em que, para além de qualquer poética de gêneros, e a partir da concretude do fenômeno cênico – e de sua autonomização em relação ao texto dramático, único elemento a que o filósofo dá atenção, o que não é um problema pequeno dentro do atual panorama da produção teatral –, tragédia e comédia sejam colocados em pé de igualdade e em embate dialético, como Menke não soube fazer⁶⁸.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- CARNEIRO, S.. *Poder sobre a vida: Marcuse e a biopolítica*. Tese (Doutorado). Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.
- GATTI, L. “As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica”. *ARS*, São Paulo, vol. 14, nº 27, pp. 90-105, 2016.
- HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HONNETH, A. e RANCIÈRE, J. *Recognition or Disagreement: A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality, and Identity*. Nova York: Columbia University Press, 2017.
- KON, A. *Da teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 2017.
- _____. “Tragédia e comédia em Alenka Zupančič: psicanálise, estética e política”. In: id. (org.). *Anais do III Seminário Estética e crítica de arte: As artes entre*

⁶⁷ Ibid., p. 41.

⁶⁸ Para outro estudo nosso sobre a relação entre trágico e cômico na contemporaneidade (pensado como complementar ao apresentado aqui), investigando o tratamento lacano-hegeliano conferido a eles pela filósofa eslovena Alenka Zupančič, e buscando opor ambos ao drama a partir de uma perspectiva emprestada de Lehmann, ver Kon, 2017.

urgência e inoperância. São Paulo: FFLCH/USP, 2017 (b), pp. 101-110. Disponível em: <http://filosofia.fflch.usp.br/publicacoes/anais>. Acesso em 19 de agosto de 2018

LEHMANN, H.-T. *Tragedy and dramatic theatre*. Londres: Routledge, 2016.

_____. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. “Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters): Überlegungen zum postdramatischen Theater”. In: MENKE, Christoph e REBENTISCH, Juliane (eds.). *Kunst – Fortschritt – Geschichte*. Berlim: Kadmos, 2006, pp. 169-177.

MELO, R. “Repensando o déficit sociológico da teoria crítica: de Honneth a Horkheimer”. *Cadernos De Filosofia Alemã: Crítica E Modernidade*, vol. 22, nº 2, julho-dezembro de 2017

MENKE, C. “Kritik und Apologie des Theaters”. *Merkur*, Ano 71, nº 813, Fevereiro de 2017

_____. *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.

_____. *La actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación*. Madri: A.Machado Libros, 2008.

_____. *Reflections of equality*. Stanford: Stanford University Press, 2006.

_____ und MENKE, Bettine. “Tragödie – Trauerspiel – Spektakel: Drei Weisen des Theatralen”. In: id. (org.). *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*. Berlim: Theater der Zeit, 2007.

EMOCIONAM-ME: o performativo em risco

RENAN MARCONDES¹

Como se o povo em lágrimas se tornasse, sob os nossos olhos, um povo em armas.

Georges Didi-Huberman

Colaboração como produto

Enfrentamos um momento no Brasil que demanda urgência de ação e posicionamento, dado o reencontro repentino com fantasmas históricos de nossa fundação colonial que julgávamos superados. Ao mesmo tempo, também precisamos lidar de forma crítica e atenta aos novos modos de subjetividade e governança próprios ao neoliberalismo, que configuram condutas e moldam nossos desejos a ponto de moldar também os modos de resposta e ação em relação a esse momento. Por correremos o risco de tornar nossas críticas inócuas ou mesmo catalisadoras

¹ Artista visual, performer e pesquisador. Doutorando em Artes Cênicas pela ECA USP, com pesquisa sobre performance, neoliberalismo e presença. Contato: renanmarcondes.com. Artigo integrante de pesquisa realizada com apoio da FAPESP, referente ao processo nº 2017/07311-2.

dessas forças coloniais e regressivas, é preciso estar principalmente atento às proposições artísticas que geralmente julgamos como essencialmente contrárias ao neoliberalismo e às forças que ele emprega.

A arte da performance, dada a sua histórica verve política e sua base “anárquica”², ainda aparenta ser uma poderosa ferramenta para fazer frente à cada vez maior onda conservadora que assola o país, que por vezes se direciona diretamente aos seus produtos e processos (como nos recentes casos de censura a obras de artistas performativos como Maikon K, Wagner Schwartz e Renata Carvalho). É comum compreendermos a arte da performance como a prática ao mesmo tempo mais atacada e mais potente para responder às questões e problemas políticos que nos cercam, justamente porque no trabalho de recuperar o corpo próprio a performance teria o poder de revelar tabus sociais “dentro de uma cultura em que o corpo, a partir de suas convenções vigentes, é alienado de si próprio”³.

Dada essa afirmação, incontestável à luz de poderosos trabalhos criados desde os anos 1970, precisamos também estar atentos ao que cada vez mais se revela como ameaça normativa ao poder da performance, produzida graças à polissemia do termo. Este abarca tanto noções disruptivas próprias ao campo da arte quanto a ideia de bom desempenho (do atleta, do computador, na cama, do empresário) e da exibição constante de si para outros, em uma perigosa aproximação com a sensibilidade neoliberal. A diversidade de significados aproxima cada vez mais a arte da performance da mercadoria e da sensibilidade do *status quo*, em um fenômeno que é agravado pela recente entrada dessa produção nos contextos institucional, museológico e mercadológico. Mesmo Richard Schechner, um dos principais teóricos a definir a performance enquanto campo de experimentação artística, afirma em escritos recentes que “no século XXI as pessoas vivem pelo meio da performance como nunca viveram antes” e que “a saturação do comportamento produzida pela internet e pela globalização torna a performance cada vez mais difícil de se detectar”⁴, apresentando uma “nova condição política de poder

² GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. IX

³ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 100

⁴ SCHECHNER, Richard. “O que é performance”. In: *O percevejo*, Rio de Janeiro, n. 12, 2003.

que é co-extensiva, mas que tem objetivos totalmente diferentes das promessas político-estéticas inseridas nas práticas artísticas que nós geralmente identificamos como performance”⁵.

Do amplo universo que compreende essa problemática, neste artigo pensaremos brevemente sobre duas práticas e investimentos dentro da arte da performance que buscam ou articulam comunidades provisórias, seja apenas entre os performers ou incluindo provisoriamente o público. Iremos contrapor um modo mais comum de se pensar a colaboração e a construção de relações na arte performática com outro tipo de investimento corporal, baseado na afetação, na interrupção e na dessubjetivação. São casos em cujo lide com a responsabilidade política da performance parece – apenas à primeira vista – mais distante. Traçaremos este segundo modo a partir de dois recentes trabalhos, ainda em processo, de artistas brasileiros: *O que realmente está acontecendo quando algo acontece?* de Cristian Duarte em companhia e *Quiero hacel el amor*, de Carolina Bianchi y Cara de Cavallo. São propostas que respondem de forma radical ao atual cenário brasileiro, dada sua negatividade quase absoluta, que vai na contramão de um momento artístico calcado em uma noção consensual e progressista da arte, que a vê de forma cada vez mais instrumental enquanto ferramenta de melhoria do social.

Dentro desse cenário, que recebe uma grande quantidade de práticas participatórias e performativas, uma das mais difundidas perspectivas que colaboram para essa visão é a *Estética Relacional* desenvolvida pelo crítico e curador Nicolas Bourriaud durante os anos 1990, proposta de análise da arte que pensa nos objetos como meros disparadores de relações entre sujeitos e de forte cunho ético. Essa proposta - hoje já exaustivamente debatida dado seu vínculo direto com os circuitos de maior valorização da arte - chama atenção uma vez que já lá o autor afirmava o caráter “correto” dos artistas de preocupação “democrática”, que contraditoriamente necessitariam do “cartão de visitas”, da “agenda de endereços” e da “vernissage” para amparar seus gestos de cunho comunitário, como cozinhar sopas para grandes jantares (Rirkrit Tiravanija) ou lavar a louça de estranhos (Ben

⁵ LEPECKI, André. *Singularities: dance in the age of performance*. New York: Routledge, 2017, p. 8.

Kinmont)⁶. Cabe citar a Estética Relacional, pois já nesse primeiro movimento de guinada ética na arte contemporânea (após o pessimismo dos pós-modernistas dos anos 1980), a ideia de colaboração aparece muito próxima de um investimento narcísico, que reconfigura os termos do trabalho tendo em vista a solução de problemas e falhas do capitalismo, o que ao mesmo tempo reforça a imagem do artista enquanto sujeito politicamente consciente e engajado e reafirma o capitalismo como único imaginário de comunidade futura possível.

Quando pensamos essa reconfiguração da comunidade tendo em vista os efeitos de governança do neoliberalismo, que enxerga todos os “sujeitos como atores do mercado”⁷, a formação de um nós coeso e harmônico parece essencial para fundar “um modelo de ordem [...] que integra a todos a um projeto superior”⁸, sendo “a ênfase no consenso e no trabalho em equipe”⁹ a primeira das características de governança citadas por Wendy Brown em suas recentes análises do neoliberalismo enquanto forma de subjetivação. Torna-se cada vez mais possível relacionar experimentações colaborativas no campo das artes com os recentes espaços de *coworking* nos moldes das grandes empresas do Vale do Silício. Seja nas galerias de arte ou no *Google*, vemos a imagem de um idílico espaço que funde lazer e trabalho, onde as pessoas são constantemente estimuladas a empreender novas e criativas ideias em colaboração, apreciando “o trabalho em equipe visando sempre o crescimento”, o que deixa marginalizado o “lugar para uma cidadania agonística ou agitadora”¹⁰.

Faz-se urgente, portanto, pensarmos em formas de comunidade e colaboração que se permitam apresentar o fracasso e revelar os limites da ética e alteridades (im)possíveis dentro do campo da arte. Com contribuições essenciais de teóricos (como Claire Bishop, Jen Harvie, Philip Auslander) e artistas (como Tania Bruguera, Laura Lima, Santiago Sierra, dentre outros) importantes passos estão sendo dados para pensarmos sobre as condições de eficácia da arte e o que de fato significa sua recente reemergência em tempos do capitalismo criativo. São os casos

⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 80

⁷ BROWN, Wendy. *Cidadania sacrificial: neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade*. Zazie edições, 2018, p. 5

⁸ Ibid, p. 34.

⁹ Ibid, p. 11.

¹⁰ Ibid, p. 33

artísticos que aparentam ficar à margem dessa requisição, criando espaços vazios de sentido e de engajamento fracassado, que mais interessam enquanto forma de recusa.

Colaboração como emoção

Mesmo com várias de suas potencialidades captadas e abusadas pela lógica neoliberal, algumas formas específicas de se pensar o corpo e a performatividade ainda parecem resistir ao desejo de performar enquanto exibição de si, da eficácia das mensagens e ao entendimento do trabalho em conjunto enquanto espaço de consenso. Dois recentes trabalhos brasileiros parecem desafiar essas apropriações: *O que realmente está acontecendo quando algo acontece?* de Cristian Duarte em companhia e *Quiero hacer el amor* de Carolina Bianchi y Cara de cavalo. Ambos os trabalhos são desenvolvidos a partir de 2017, em um momento de desmonte de políticas públicas para a dança e para o teatro na cidade de São Paulo, e na simplicidade de suas formas parecem responder diretamente à crescente escassez de recursos, por não dependerem de nada além dos corpos para sua realização. São obras de forte teor coreográfico e orientados para espaços de maior circulação de público (públicos ou privados) que tomam a forma de simples proposições feitas pelos criadores para serem ativadas por um grupo de performers previamente ensaiados.

A performance de Duarte apresenta uma gargalhada conjunta e silenciosa distendida no tempo, iniciada em uníssono a partir de algum dispositivo inicial (durante abertura de processo na Casa do Povo a ação se iniciava com um texto falado em conjunto, já em sua apresentação na mostra VERBO de performance art, fogos de artifícios indicavam o começo). Sem nunca emitir som, as gargalhadas transitam entre a sinceridade e o exagero da representação, e nunca se referenciam a algo específico do espaço ou da situação - apesar de permitirem pequenos configurações espaciais, como duplas e grupos que se unem, ou mesmo descidas e levantadas conjuntas, dado o engajamento do riso. Já no trabalho de Bianchi, um grupo de mulheres habita durante algumas horas um espaço institucional para transá-lo, estimulando sexualmente não apenas seus corpos, mas chão, paredes, escadas, quinas e tudo que pode recebê-las. Operando a partir de delegações que

envolvem ações muito básicas, mas talhadas com afinco, essas performances se distanciam tanto de propostas coreográficas complexas (nas quais os performers se sacrificam tendo em vista chegar a determinada imagem ou estado desejado), quanto de situações de participação direcionadas ao público em geral ou a grupos localizáveis a partir de marcadores sociais¹¹ casos nos quais a relação com a técnica e o trabalho é bem mais afrouxada. A simplicidade aparente das duas propostas, aliada a um trabalho de execução apurado, parece esconder sugestões que partem da ordem do afeto para negar modos de racionalidade neoliberais.

Poderíamos falar que as obras tratam diretamente de conteúdos políticos, como a liberdade sexual das mulheres ou o desespero perante a situação atual do Brasil. Essa afirmação é possível, mas é também uma imposição de sentido e fechamento para duas ações que são demasiadamente abertas para comportarem apenas esse tipo de leitura. Para além dessa leitura de ordem simbólica, propomos pensar a obra como ensaios para comunidades inoperantes, fracassadas e cambaleantes, já que nos dois casos, as obras recusam qualquer tipo de mensagem a ser transmitida. Não simbolizam nada, não apresentam um tema ou assunto específico, e não dão chaves diretas para a leitura das intenções das e dos performers (mesmo no caso de *Quiero hacel el amor*, no qual o título apresenta uma intenção clara, esta se dissolve nas ações, na forma de um querer que nunca se cumpre). O que escolhem apresentar é, antes de tudo, uma afetação compartilhada por um grupo, uma situação de emoção conjunta, como um funeral ou um jogo de futebol. E o caminho da emoção, apesar de claramente ser uma proposta performativa, parece desafiar certo entendimento da performance, diretamente vinculado com poder, autonomia e transformação de mundo.

Se pensarmos em uma de suas perspectivas fundadoras, como proposta por John Austin nos anos 1960, o performativo se especificaria por um tipo de mudança direta no mundo, que não representasse a ação, mas fosse a própria ação. Ao invés de quando falamos “eu corro”, verbo que depende de uma ação para acontecer, um performativo como “eu aposto” depende apenas de sua enunciação para se efetivar no mundo. Grande parte do distanciamento da representação que a arte da performance buscou em suas origens encontra ecos nessa ideia de que determinadas enunciações afetam de forma mais direta o tecido da realidade,

¹¹ Ver BISHOP, Claire. “Antagonism and relational aesthetics”. in: *October* n. 110, 2004.

mas sempre mantendo o “eu” como sujeito e agente da transformação. Diversos teóricos também determinarão a performance a partir de noções autobiográficas e de cunho pessoal, como quando Josette Feral descreve a arte da performance tendo o eu como centro:

a performance aparece como a arte do eu, uma arte em que se exprime uma força muito grande de enunciação, um mim eu (moi je) que reduz tudo a ele mesmo e ele mesmo filtra o mundo. Mim eu falo, eu vejo, eu digo, eu faço, eu desloco, eu meço, eu construo, eu destruo, eu produzo e eu produzo sentido. Por isso o performer reduz tudo a ele. Ele está, pois, no mais das vezes só.¹²

O desafio de dessubjetivar este eu centralizado (herança modernista de um modelo normativo estável), que reaparece onde menos esperamos nos discursos da performance, tem sido um empreendimento de diversos artistas e teóricos, como Amelia Jones em sua revisão da ontologia da performance enquanto prática imediatista ou mesmo Bruce Nauman em suas inúmeras incursões pelo fracasso dos modelos masculinos de representação. No caso dessas obras, quando vemos os performers a tropeçarem de tanto rir, a lamberem com lascívia paredes e escadas, a tropeçarem e roçarem nos espaços, ou mesmo a cair dada sua exaustão física, vemos um movimento possível desse desafio: o aceite da emoção como modo de “construir laços a partir da experiência comum de viver à distância do padrão, reativando memórias de quando ainda estávamos convencidos de que devíamos aderir à norma”¹³.

Seja rindo ou se excitando com a arquitetura do espaço, a exibição pública e conjunta dessas emoções se configura como um gesto de abertura e exposição que aparenta pouco ou nenhum controle, mas que evidencia sua construção. Estas obras não tratam de transformar a emoção em um produto (um dos principais recursos de um pós-modernismo cínico), mas sim de produzir a emoção em instância pública, de forçar seu compartilhamento. Georges Didi-Huberman

¹² FERAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução por J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 146.

¹³ ROQUE, Tatiana. *Erotismo e risco na política*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 26.

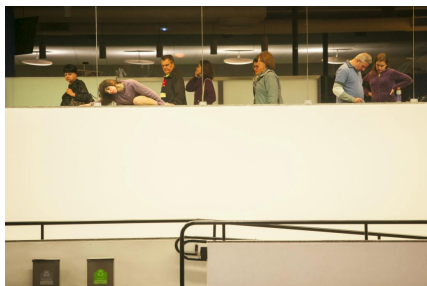


Fig. 1: *Quiero hacel el amor*, 2017. Fotografia de Mayra Azzi. Sesc Santana.

entenderá esse gesto como uma exposição do corpo ao que é “completamente ridículo, como se estivesse todo nú”, um momento no qual o sujeito “expõe o seu impoder, ou a sua impotência, ou a sua impossibilidade de ‘enfrentar’”¹⁴, correndo inclusive o risco de “perder a face” uma vez que “o ser exposto pela emoção implica um ato de honestidade: recusa mentir sobre o que o atravessa, recusa fingir”¹⁵.

Sua descrição, que sugere uma entrega sem controle e mediação, poderia ser lida como um elogio à performance, seu compromisso com o engajamento real do corpo e sua recusa à interpretação - principalmente tendo em vista os casos em que isso se buscou na história da arte contemporânea (Bas Jan Ader chorou por diversos minutos para uma câmera, Vito Acconci se masturbou para seu público colocando-se debaixo de seus pés no chão). Mas quando sugerimos que o tratamento das emoções nessas obras opera como recusa ao performativo é primeiramente porque sua produção forçada torna a questão da verdade uma de segundo plano, respondendo a uma apatia que se encontra generalizada nos nossos corpos (o do público, mas também o dos performers) a partir de uma situação de risco. Não risco à integridade física dos performers e do público, mas

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 19

¹⁵ Ibid, p. 20.

o risco de uma situação de hiperexposição, que força uma teia comum de emoção e exibição para, eventualmente, se encontrar realmente afetado por ela, como nas diversas situações sociais de exibição coletiva de emoções (tais quais funerais, carnavais, esportes), de igual ou maior intensidade e sinceridade que situações particulares.

O fato de se encontrar realmente afetado por algo, porém, interessa menos para o público do que para os performers, para os quais o reconhecimento da realidade da emoção (como, por exemplo, uma memória ou uma identificação mimética) é apenas mais um dos mecanismos para continuar a situação performativa. Para quem assiste a performance, é central a mudança no sentido da agência da ação: os performers parecem não ter agência, como que tomados por um surto coletivo que os impede de pensar e agir. Didi-Huberman nos lembra, a partir do termo *patético* (adjetivo que poderia qualificar a situação dos performers em ambas as propostas), que *pathos*, para Aristóteles, seria a “‘forma passiva’ de um verbo”¹⁶. Ao invés de tomar a ação para si, como “eu sorrio”, o local do *pathos* seria o do “sorriem-me”. Reside aqui uma das condições históricas para a diminuição da emoção em relação à razão: a primeira retiraria agência dos humanos, impedindo a livre e voluntária reflexão e autonomia dos sujeitos. A emoção, parcela incontrolável e inconstante da humanidade, deixada com todo o preconceito do desconhecimento para “as crianças, as mulheres, os loucos, os velhos e os selvagens” apenas poderia ser estudada e analisada à distância como algo a se recusar (como no clássico exemplo das fotografias de estudo dos casos de Histeria).

Mas se nos distanciamos dessa noção dicotômica e nos aproximamos das obras, conseguimos pensar na emoção como uma “moção, um movimento que consiste em colocar-nos de fora (e-,ex-) de nós mesmos”¹⁷, estando ao mesmo tempo em nós e fora de nós. Mesmo enquanto ação, ainda é uma ação específica do qual nunca se é totalmente agente. Pelo contrário, é “um movimento afetivo que nos ‘possui’ mas que nós não ‘possuímos’ inteiramente”¹⁸, uma situação de perda constante, de descontrole. E parece ser ainda mais profunda essa relação,

¹⁶ Ibid., p. 21.

¹⁷ Ibid., p. 28.

¹⁸ Ibid., p. 29.

pois, dentre inúmeras ações que os diretores poderiam ter escolhido para figurar em suas obras, estão aqui duas nas quais maior e mais evidente descontrole são detectados: crises de riso (que podem indicar ao mesmo tempo extrema alegria e profundo desespero); e excitação sexual, que sugere ao mesmo tempo um desejo incontrolável por um outro e um intenso engajamento do corpo (ainda mais na sugestão masturbatória da obra ao propor o estímulo com objetos). São performances que lidam com uma ação destinada para o outro que só encontra o eco vazio das paredes, mesas e cadeiras dos locais e cujas afetações do público (quando ocorrem) são breves, parciais e sempre tímidas. Mais do que para o público, são ações que atravessam o público, tratando-o como mais uma coisa em meio aos objetos do local.

Portanto, os performers não dependem da afetação ou reconhecimento do público, mas dependem dele como testemunha de uma emoção que não afeta mais ninguém. Aqui podemos traçar outra recusa ao performativo enquanto gesto que depende da sua visibilidade para se tornar efetivo no mundo. Nesses casos, mesmo visíveis, nada se transforma, pois as performances são ao mesmo tempo a exibição pública de uma emoção compartilhada e a sinalização que seu destinatário está silenciado. Segundo Wendy Brown, o neoliberalismo gera "indivíduos extremamente isolados e desprotegidos, em risco permanente de desenraizamento e de privação dos meios vitais básicos, completamente vulneráveis às vicissitudes do capital"¹⁹. Nestas propostas, público e performers se encontram em semelhante estado: ocupam o mesmo espaço, vestem as mesmas roupas, não estão protegidos por nenhum tipo de aparato artístico que os diferencie do público, exceto pela abertura para certa emoção, de execução tão simples e cuja frequência de ocorrência é tão grande que poderia potencialmente ser vivenciada pelo público a qualquer momento, seja dentro ou fora da obra. Os performers encontram-se, portanto, em uma situação tão instável e precária quanto seu público, e não requerem dele nada além da contestação do caráter público de sua vulnerabilidade e exposição.

No caso da obra de Duarte, dada a facilidade de transmissão e afetação do riso, a aproximação entre performers e público é mais comum, e quanto mais os primeiros se aproximam dos segundos e realizam pontuais relações de olhar,

¹⁹ Op. cit, p. 8.



Fig. 2: *O que realmente está acontecendo quando algo acontece?*, 2017. Fotografia de Edouard Fraipont. VERBO, Galeria Vermelho.

intensidade e duração do riso para algum observador, mais vemos alguém do público entrar durante um tempo maior ou menor no mesmo tecido de emoção do grupo. Já na proposição de Bianchi, a diferença é maior, seja pelo gênero do grupo de performers ou pela qualidade e amplitude de gestos possíveis (se em Duarte apenas rir é possível, no caso de Bianchi se pode lambear, alisar, friccionar, relaxar, estimular, etc.), revelando um potencial de maior violência e separação para quem observa, porém essencial para o que Tatiana Roque nomeará como o “efeito erótico da presença das mulheres na política”, reafirmando como “o desejo da mulher – assim, cru – mete medo”²⁰ quando publicamente exposto. Para além de colocar o público em situação de reconhecimento da vulnerabilidade, pontua uma diferença em relação aos corpos femininos que habitam espaços que não seriam destinados a eles enquanto seres excitáveis. De certa forma, a vulnerabilidade compartilhada que fica evidente no caso de Bianchi é em relação à própria arquitetura, que minimamente oscila, treme, range, como se o tesão daqueles corpos tivesse o potencial de fazer a instituição toda cair.

Por fim, nessas obras o que se sugere é a possibilidade de pensarmos um performático sem a ilusão do “eu”. É como se ao invés de proporem “eu sorrio” ou

²⁰ ROQUE, Tatiana. Op. Cit, p. 14.

“eu me excito”, as obras propusessem “sorriem-me” e “excitam-me”, tornando os performers corpos de pura afetação. Os corpos se colocam no trabalho de serem afetados, de se permitirem ao *trabalho da emoção*, propondo um modo de colaboração mais nuançado: o da colaboração interna e assumida entre os performers, que se cansam fisicamente e solicitam ao outro: “amparam-me”, “apoiam-me”; mas também o da colaboração da testemunha, que enquanto público não é convidado a produzir mais e para além do que já produz em seu cotidiano. Apenas testemunha algo que parece ser demasiado comum, porém levado em escala pública, revelando com isso seu potencial destrutivo.

Emoção como destruição

Em momentos de crise, somos convidados a parar de pensar e trabalhar. Poderíamos sugerir que essa sugestão não se aplica aos artistas e agentes da cultura, mas sabemos que não é verdade. A austeridade que se presentifica na sempre vaga ideia de crise não apenas interrompe programas públicos de fomento às artes, mas continuamente nos convida – mesmo nas situações mais precárias – a “ser criativos”, “inventar novas formas”, “continuar fazendo” ou “resistir criticamente”, sem nos darmos conta que esses pedidos instrumentalizam nossas práticas e processos, obrigando-nos a revestir a produção de sensibilidade com assuntos, temas e forma que a amparem, arriscando uma situação na qual “a própria crítica se espetaculariza e se vende como mercadoria”²¹ – como cada vez mais parece ocorrer em obras engajadas, cada vez mais solicitadas pelas grandes bienais e feiras de arte que, apesar das irregularidades fiscais, dos apoios escusos e das histórias contraditórias de sua formação, querem estar do “lado certo” da história.

Tatiana Roque, na contramão desse modo de afirmação política, sugere que “habitar o desconforto é um condição para se recolocar o problema da subjetividade nos dias atuais”²². Sua afirmação colabora com um problema apontado

²¹ SIBILA, Paula. “O artista como performer. Dilemas do eu espetacular nas artes contemporâneas”. In: *Performance Presente Futuro*, vol. II. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009 p. 20

²² ROQUE, Tatiana, Op. Cit, p. 13

por Paula Sibila: em um momento no qual a performatividade está dissolvida em todos os modos de exibição de si (intra e extra artísticos), arte passa a ser apenas aquilo que fazem os artistas, em uma pobre tautologia que distancia cada vez mais à arte de seu potencial de “apostar no desconhecido” e de “apagar a marca autoral com um estilhaço de sentido – ou de sem-sentido”²³, recusando-se a entregar as respostas e saídas que o capitalismo criativo impõe a todos, inclusive aos artistas.

Seria possível recusar o convite de trabalhar e apenas pensar? Como o escrívão de Melville que *preferiria não*, é possível crer que “a prática da recusa traz algo em comum”²⁴ e que a “pura suspensão” seria um momento possível “em que a forma é experimentada por si mesma”²⁵. As duas obras que vimos não apenas dizem que é possível, mas ainda sublinham que o modo de pensar, no campo da arte, é bastante específico. Se Didi-Huberman rememora o *pathos* como condição de exibição da emoção, Jacques Rancière identifica que no regime estético das artes, há um “*logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional, etc.”²⁶. Seguindo o autor, o pensamento possível para nós seria um de caráter patético, que não objetiva nenhum fim, que não visa a nada. Um pensamento que cambaleia, tropeça e sua como os performers tomados de emoção, mas cientes de sua produção. Que opta pelo fracasso e pelo chão como uma escolha política. Pensamento crítico, porém emocionado, *sin perder jamás la ternura*.

Se podemos afirmar que essas obras fazem alguma coisa, é afirmar como mortas as estruturas sensíveis, sociais e arquitetônicas que as rodeiam. As destroem silenciosamente pela fricção dos corpos, do suor, da musculatura das faces e pêlvis. Ao contrário do performativo, que constrói coisas no mundo (e, portanto, tem força de Lei), são obras que se direcionam ao “aformativo” proposto por Werner Hamacher e relembado por Hans-Thies Lehmann em seu teatro pós-dramático²⁷. O aformativo, recusa direta ao performativo, toma suas bases nas

²³ Op. cit.

²⁴ Op. Cit.p. 26.

²⁵ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 34

²⁶ Ibid, p. 32.

²⁷ ver THIES-LEHMANN, Hans. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007 e HAMACHER 1997 e HAMACHER, Werner. “Aformativo, greve: a “Crítica da violência” de Benjamin”. In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin*:

noções de violência divina e caráter destrutivo de Walter Benjamin, e assim como elas seria dirigido “para nada” e qualificado como “sem intenção”²⁸ tais quais as propostas de Benjamin, que recusam qualquer fim. Esse caráter de deposição radical, refletido nessas obras nas quais não se vê nenhum posicionamento e nenhuma transformação, nos relembra que a greve pura de Benjamin seria a “única política que não serve como instrumento”, onde se anulam as “relações de exploração”²⁹ - tais quais a entre performers e público acima citadas, mas também entre criador e intérprete (sendo que Carolina e Cristian costumeiramente participam das ações realizando exatamente a mesma proposta).

Mas como retoricamente pergunta Slavoj Žižek sobre essa radicalidade depositora de Benjamin: “não será mais um sonho esquerdista de um acontecimento “puro” que nunca tem de fato lugar?”³⁰. Seu potencial utópico talvez tenha sua maior chance de experimentação dentro das artes, cujo poder de dizer “acerca do que gostaríamos que ocorresse, mas ainda nem conseguimos sequer imaginar”³¹ a retira de qualquer compromisso de efetivação e resultado. Žižek, respondendo sua pergunta, afirma que “a violência divina pertence à ordem do Acontecimento”, cuja falta de objetividade de critérios permite que “o mesmo ato que, para um observador de fora, não passa de uma explosão de violência, pode ser divino para os que nele participam”³². Como já indicado no título de Duarte, quando algo acontece de forma concreta (performativamente falando), há uma segunda camada de acontecimento, imperceptível, mas em curso, como o potencial do fogo de artifício antes de sua explosão, que necessita de atenção e abertura para ser percebido. Está em aparente pausa, mas é pura virtualidade de revolução, experimentando enquanto forma uma política radical em termos benjaminianos:

A teoria política de Benjamin dos meios puros, que não põem mas

destruição e experiência. Jorge Zahar Editor: São Paulo, 1997.

²⁸ HAMACHER, Op. Cit, 1997, p. 132

²⁹ Ibid, p. 133.

³⁰ ŽIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 153.

³¹ SIBILA, Paula. “O artista como performer. Dilemas do eu espetacular nas artes contemporâneas”. In: *Performance Presente Futuro*, vol. II. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009 p. 20.

³² ŽIZEK, 2014, p. 158.

depõem, que não produzem mas, ao contrário, *interrompem* a produção, não apenas versa tematicamente sobre uma revolução, mas efetua ela própria uma inversão da perspectiva da teoria política clássica: define a política não mais por referência à produção da vida social e sua representação no “organismo moral” do Estado, mas por referência àquilo que subverte o imperativo da produção e da autoprodução [...]”³³

Sua emoção pública e compartilhada termina em si, em um grupo “jovem e alegre” assim como o caráter destrutivo definido por Walter Benjamin³⁴. Também como ele, se antecipa à natureza – produzindo o que viria de forma supostamente natural e descontrolada – e “faz seu trabalho, evita apenas o trabalho criativo” (idem). Com isso, ensaiam formas nas quais nada precisa ser produzido, exceto o que ainda não foi dado como morto: seus corpos. Dessa forma, a colaboração aqui não pode incluir nenhuma ação positivamente propositora (como vemos na Estética Relacional) ou mesmo criticamente destrutiva (como nas obras de Santiago Sierra). Aqui, a colaboração está na aceitação da pausa a ser compartilhada pelos participantes desse acontecimento e pela abertura para encontrar nele o potencial de destruição que eles imaginam: prédios a ruir, comunidades inteiras embriagadas de tédio e alegria, corpos que apenas se reconhecem no fracasso mútuo.

Cabe, enfim, apontar para a dimensão de gozo que essa participação sem compromissos e de caráter emotivo abre. Não um gozo simbólico de dimensão sexual, mas a busca pelo gozo anterior à força performativa da Lei, aquele cujo potencial é de dissolução do sujeito e, portanto, da ordem do impossível. Também para Lacan, o contrário do útil, algo que não serve para nada, que produz efeitos de destruição que aproximam mais o corpo do sofrimento do que do prazer. Mas que alguma pulsão o movimentada adiante, talvez a de “criar espaço”³⁵, talvez a “do excesso de vida”³⁶. Em todo caso, tem como horizonte máximo o aceite em

³³ HAMACHER, Op. Cit, p. 137.

³⁴ BENJAMIN, Walter. “O caráter destrutivo”. In: _____ *Imagens do pensamento*. Assírio & Alvim: São Paulo. 2004

³⁵ BENJAMIN, Op. Cit. 2004.

³⁶ ŽIŽEK, 2014, p. 155.

dissolver seus corpos, em desaparecer reagindo para além da dimensão de proteção da Lei. Só não deixarão de ser afetados pelas coisas, sejam elas quais forem. Isso porque passar a ver o humano pela perspectiva da afetação e não da produção parece ser um dos mais importantes passos em termos políticos.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. "O caráter destrutivo". In: *Imagens do pensamento*. São Paulo: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. "Para uma crítica da violência". In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BISHOP, Claire. "Antagonism and relational aesthetics". In: *Revista October*, n. 110, 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BROWN, Wendy. *Cidadania sacrificial: neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade*. Zazie edições, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que Emoção! Que Emoção?*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- FERAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução por J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HAMACHER, Werner. "Aformativo, greve: a "Crítica da violência" de Benjamin". In: BEJNAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Jorge Zahar Editor: São Paulo, 1997.
- LEPECKI, André. *Singularities: dance in the age of performance*. New York: Routledge, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ROQUE, Tatiana. *Erotismo e risco na política*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SCHECHNER, Richard. "O que é performance". In: textitO percevejo, Rio de Janeiro, n. 12, 2003.

SIBILA, Paula. "O artista como performer. Dilemas do eu espetacular nas artes contemporâneas". In: *Performance Presente Futuro*, vol. II. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009.

THIES-LEHMANN, Hans. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.

A dimensão política da arte: rascunhos sobre um Hélio Oiticica tardio¹

MIGUEL GALLY²

1. Breve contextualização de/para uma discussão filosófico-político-artística

Este trabalho tem como ponto de partida a proposição de que existe uma eventual fase tardia da obra de Hélio Oiticica, o que implicaria assumir determinadas quebras cronológicas na sua produção. Nesse primeiro momento especulativo as-

¹ Este artigo reúne, em forma de rascunhos, algumas ideias exploradas no Minicurso “Hélio Oiticica: arte ambiental, arte pública e política da arte” oferecido nos dias 10 e 31/10, 21 e 28/11 de 2016, junto ao Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, parte de um estágio de pesquisa (licença capacitação) fomentado pela Universidade de Brasília e acolhido pelo Grupo de Pesquisas em Estética Contemporânea, então sob coordenação do Prof. Ricardo Fabbrini. Aproveito para agradecer aos inscritos e seus comentários/críticas valiosos realizados ao longo do minicurso e do estágio, especialmente as contribuições trazidas por Vera Pallamin e Paolo Colosso, com os quais pude discutir de modo mais regular, e sugestões informais dadas por Celso Favaretto.

² Professor Associado de Estética & Filosofia da Arte e da Arquitetura, junto ao Departamento de Teoria e História e ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU/UnB).

sumiremos tal desafio, mesmo tendo clareza do risco e da fragilidade em construir tal divisão entre os trabalhos do artista, por serem tais fases ou quebras artificiais, e porque no fundo elas podem ser vistas como um grande projeto, embora se fazendo no seu próprio percurso³. A relação que iremos privilegiar nessa direção, mesmo sabendo dessas dificuldades, será aquela entre um momento tardio e sua fase imediatamente anterior, a inaugurada mais fortemente por *Parangolés* (1964-66).

Ao questionar sua própria postura teórica, Hélio estaria, então, se afastando daquela busca pela origem do espaço coletivo⁴, com características herdadas da sua produção consolidada com e desenvolvida a partir de *Parangolés* (a qual chamarei de fase madura). Estava em questão aí fazer brotar a arte a partir de uma provocação que o artista elabora para que uma participação do espectador ganhe lugar. Mas como, propriamente, se daria tal mudança entre tais fases? Primeiro, minimizando a provocação ou com (quase) nenhuma provocação, ficar atento ao que pode surgir de uma coletividade dada. A diferença entre as fases, portanto, seria a de que Oitica estaria construindo ou rascunhando outro desafio criativo: explorar, agora distendendo ou sintetizando, a relação artista-espectador a ponto de não se pensar na criação de uma relação (de participação, interação, colaboração, etc.), mas, assumindo-a como dada, pensar no que se cria, política e artisticamente, desde uma coletividade existente.

Analisar tal dimensão política seria a tarefa da segunda especulação. Propomos, assim, criar uma discussão anacrônica e fictícia entre Oitica e duas filósofas contemporâneas – Chantal Mouffe e Hilde Hein – que investigam aspectos da dimensão política da arte quando pensada desde sua espacialidade própria enquanto condição pública imanente à obra ou ao acontecimento artístico, importante tema nessa fase tardia de Oitica, como veremos.

Nossa questão, aqui, no seu conjunto e resumidamente, se apresenta da seguinte forma. Se de um espaço coletivo existente puder brotar, com o mínimo de

³ Por exemplo, cf. FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oitica*. São Paulo: Edusp, 1992.

⁴ Cf. GALLY, Miguel. “Gênio coletivo visto a partir das artes espaciais”. In: SILVA, C. et al. *Estética: Coleção Atas XVII Encontro ANPOF (2016)*. São Paulo: ANPOF, 2017, p. 232-242, no qual exploro como essa espacialidade passa a existir como ocupação. Esse texto complementa, portanto, as ideias que estão discutidas agora.

interferências sobre ele, manifestações coletivas com alguma unidade (ou capaz de ser reconhecida), estaríamos diante, também, daquilo que seria o mínimo exigido para que manifestações políticas surjam. Ou seja, a adesão ou aversão, a identidade ou recusa, a grupos, posições, organizações hegemônicas da sociedade exigem um “estar junto” elementar: uma aproximação necessária para que qualquer ação política faça sentido (partindo da pressuposição de que não se faz política sozinho). Grosso modo, Oiticica estaria apontando para uma reflexão sobre a genealogia da política, mas preocupado em ir além daquela condição criativa que permite que pessoas se aproximem, que grupos se organizem e em torno do qual uma coletividade ganhe existência. É esse “para além” que passaria a estar no centro da sua fase tardia, uma preocupação sobre o que se pode construir tomando tal coletividade como existente a partir de uma imanência a ela. Para nos aprofundarmos um pouco, será preciso entrar no pensamento de Oiticica sobre a emergência do coletivo, para então fazer uma diferença frente à emergência a partir do coletivo, para daí, então, observarmos como esse existente guarda uma riqueza política.

2. Hélio Oiticica e a emergência (a partir) do coletivo

Em *A invenção de Hélio Oiticica* (1992), Favaretto organiza o processo e o percurso criativo do artista com o cuidado de mostrar sua coerência a partir de uma potência expansiva radical. Ou seja, apesar de diferentes etapas com diferentes características, algo vai ligando essas partes e projetando-as para uma produção futura, apontando inclusive para a continuidade de uma última fase, a das manifestações ambientais. Favaretto sugere que essas etapas guardam certa unidade afirmando serem elas “intensidades progressivas do experimental”⁵. Vê, entretanto, pontos cruciais nessa trajetória, como a transição com e a partir de *Metaesquemas* (1957-58), considerando-os, tal como o propusera claramente também Oiticica, como uma evolução da pintura, como estruturas formadas por gráficos ou por placas de cor, discutindo com a matriz neoplástica horizontal-vertical⁶. Essa seria

⁵ FAVARETTO, op. cit., p. 18.

⁶ Para mais detalhes, cf. *ibid.*, p. 51-52.

aquela primeira indicação efetiva do salto para o espaço, que se consolidaria com *Bólides*, *Núcleos* e *Penetráveis*. E entre esse Oitica, digamos, pré-ambiental e a fase tardia das Manifestações Ambientais, *Parangolés* (1964-66) seria um marco decisivo⁷. Tais mudanças explorariam e exprimem uma fonte comum, segundo Favaretto, modos de “experimentar o experimental”, justamente o que permitiria especular sobre o que viria, se sua produção não tivesse sido interrompida em 1980. Assim, a preocupação de Oitica em manter-se na experimentalidade própria da atividade criadora garantiria uma prioridade teórica para se analisar sua trajetória e permitiria uma compreensão coerente desde a saída do Grupo Frente e entrada no Grupo Concretista, passando por sua aproximação aos Neoconcretistas até uma experimentalidade sem nome ou rótulos das Manifestações.

Vejamos mais de perto essa fase tardia, lembrando como tais transições, entre tais fases, podem ser vistas. Revisemo-las brevemente, seguindo ainda o trabalho seminal de Favaretto. A descoberta da cor-estrutura, que permite a passagem da cor-tinta sobre a tela para a cor-pura, ou seja, do salto do suporte para o espaço (da produção da juventude do Grupo Frente passando por *Metaesquemas* até *Relevos Espaciais*, *Penetráveis* e *Bólides*). Essa transformação até a visualidade de estruturas-cor no espaço e no tempo é a condição para, e legítima, *Parangolés*, com os quais o espaço torna-se também duração, abertura a movimentos, ações e gestos. Essa temporalização do espaço, portanto, é a condição para que exista *Parangolés*. Percebe-se aí a transição gradual para a etapa madura da produção do artista, contaminada por sua passagem pelo morro da Mangueira e pela força criativa/inventiva popular, no samba em toda sua gestualidade e musicalidade, visto desde sua força mística, nas soluções improvisadas de construção e urbanização, e na criação de uma comunidade/coletividade para além da instituição (Igreja, Estado, Forças Armadas). É esse mesmo espaço-tempo, agora percebido e inventado pelo gesto e pela música, que cria e abre novos espaços, a saber, pela participação movida pelo ritmo, de maneira improvisada com/pelo corpo, que se mostra dançando, trajando e molejando as capas voadoras e estandartes. Brota *Parangolés*. Essa ação participativa vem de uma provocação, de um chamado para ir junto ao que convida, uma maneira de ampliar o alcance de *Penetráveis* e *Nú-*

⁷ Cf. *ibid.*, p. 121; Ver também OITICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 78-79: “Parangolé é a formulação definitiva...”.

cleos, maximizando essa provocação para que se emerja um ato criativo/trabalho de arte ou experiência mais visceral, mais inebriante, intensa e libertariamente coletiva. Instalação e performance são aqui uma mesma coisa, *Parangolé* é uma performance coletiva mesmo quando há apenas uma capa e uma pessoa em movimento, porque sua ação é aproximação: criação de um espaço novo a partir da espacialidade provocada pelo artista e operada pelo espectador, dois espaços que dão origem a um outro⁸. A imagem desse acontecimento e a chegada a essa coletividade acontece como princípio de criação, vista igualmente na instalação *Eden* (1969), que parece anunciar a conclusão dessa fase madura. Mas que seria sucedida, ainda, por um desfecho inusitado e incerto porque se torna pura reabertura, o que Favaretto já tinha apontado em 1992 com bastante clareza, ainda com pouco material disponível para sua pesquisa, mas confiante de que havia uma coerência interna da busca incessante da experimentalidade em experimentação.

Nessa leitura da obra de Oiticica, *Parangolé* termina assumindo um lugar de destaque, mas é essa a última grande transformação de sua trajetória? Será que não poderíamos, com razão, perguntar: qual é, se há, uma mudança propriamente advinda com *Parango-plays* e as *Manifestações Ambientais* e urbanas, tais como *Delirium Ambulatorium*, *Caju*, *Esquenta pro Carnaval*, *Contrabólide*s, *Kleemania*? Ou seja, será que poderíamos pensar numa produção tardia diferenciada teoricamente a partir desse conjunto de obras e/ou projetos não ou parcialmente executados?

Moacir dos Anjos, em 2012⁹, um ano antes da publicação do *Conglomerado Newyorkaises*, por exemplo, discute que a ideia que se expressa em *Delirium* ou mesmo a prática de deambular associada a *Delirium* já estava presente de algum modo antes, até mesmo em *Parangolés*. Ou seja, ele, de certo modo, propõe que essa fase tardia do Hélio – embora não chame assim – seja vista de modo mais borrado e sem uma preocupação em identificar os limites de uma eventual nova produção ou etapa. E isso faz muito sentido quando levamos em conta o modo complexo e não sistemático de criar empreendido por Oiticica. Mas esse estudo de Moacir dos Anjos não faz referência, ou deixa de lado, a crítica

⁸ GALLY, op. cit., p. 237.

⁹ ANJOS, Moacir dos. “As ruas e as bobagens: anotações sobre o *Delirium Ambulatorium* de Hélio Oiticica”. In: *Revista Ars*, ano 10, n. 20. São Paulo: 2012.

que vem com *Parangoplay* e que ajudaria a explorar e especular sobre o *Delirium Ambulatorium* em outra direção.

A posição que sustenta uma coerência interna do percurso de Oiticica mesmo que caracterizando fases distintas, o que torna a interpretação de Favaretto quase hegemônica e difícil de melhorar, me parece mais ampla e complexa do que aquela que pretende borrar os limites internos de sua produção, o que vejo como um efeito colateral da interpretação de Moacir dos Anjos. Em todo caso, seja de uma perspectiva seja de outra, ficamos ainda com uma inquietação, se levarmos as palavras e ações de Oiticica à sério. Se “o salto para o espaço”, como vimos, marca uma diferença na sua produção, e a absorção da performance e do gesto em *Parangolés* marca outro ponto de transição, o que dizer de uma crítica estrutural dirigida a *Parangolés* pelo próprio Oiticica? É com essa incômoda pergunta que gostaríamos de introduzir a necessidade de se falar em uma produção tardia de Oiticica teoricamente diferente daquela de *Parangolés*.

Esse momento tardio, então, marcado mais especificamente por sua passagem por Nova Iorque (1971- 1977) e temporada pós-retorno ao Brasil até 1980, inclui um material produzido pelo menos desde 1972, que incluía reflexões escritas e projetos de novas produções a ser realizadas, sobretudo, no Brasil. Essas reflexões compõem um livro especial nunca editado ou finalizado por Hélio: *Conglomerados ou Newyorkaises* (nova iorquinas), publicado recentemente como material de trabalho e dos rascunhos de Hélio com o título *Conglomerado newyorkaises* (2013)¹⁰. E aí, em um texto digitado (ou seja, passado a limpo por Oiticica), datado de 1972, aparecem indicações curiosas de uma nova etapa que se abria no texto/ideia “Parangolé Síntese” com aquilo que ele chamou de *Parangoplay*.

Uma das coisas que mais chamou minha atenção é sua intenção em marcar uma diferença entre a posição teórica que sustentava *Parangolés*, com seu tom carregado de violência, e mesmo intolerância, muitas vezes associado a uma prática geral da Era dos Manifestos, e uma visão mais moderada, embora claramente vigorosa e guardando a força transformadora também própria das vanguardas, mas visivelmente sem aquelas expectativas de grandes rupturas sociais, nem da ligação da sua arte, necessariamente, com um ativismo político. Assim, essa

¹⁰ OITICICA, Hélio. *Conglomerado newyorkaises* (Org. César O. Filho e Frederico Coelho). Rio de Janeiro: Ed. Autêntica, 2013.

fase tardia ganha uma importância extra e nos desafia a entender como seria essa sua nova produção, agora vista enquanto *Parango-plays* ou *Invenção-play* com suas capas atualizadas. Oiticica diz o seguinte, transcrevendo aqui sem a formatação/edição pensada por ele:

Parangolé-síntese não é conciliação tese-antítese de conflitos de criação, nem retomada CAPAcondição – extensão concreta do vestir incorporar – FEITAS PRO VESTIR (não mais como procura de não condicionamentos sensoriais erigindo experimentalidade nova)

CAPAS FEITAS NO CORPO eram/pertenciam como estado extremo às primeiras premissas de experimentalidade do não condicionado sensorial: o corpo movimentando sobre si mesmo: construir-incorporar casulo vazio extensão solta que se reincorpora a cada vestir

CAPAS D' AGORA: vestimentas-concreções cujo vazio da 'pequena totalidade' é feito pro vestir, que é objeto sensorial mas não se reduz a isso: a contradição não-condicionado/'naturalismo do fazer' de antes não aparece: unidades exploráveis sem previsão pensada, mais abertas sem preocupação com 'significações corporais', 'não condicionamentos sensoriais', etc.¹¹

Parangolés é “capa-condição” na medida em precisa ser vestida. A extensão da capa, ou seja, o que a sucede, é um vestir que cria espaços quebrando condicionamentos sensoriais (comportamentos do tipo padronizados, ou preconceituosos, etc.). A capa, sozinha, seria um casulo vazio, e que ganha materialidade com o movimento libertador do corpo, uma participação com significação corporal e política, e nesse sentido não tão aberto. Surge coletivamente, porque foi provocado pelo artista, pela música que a acompanha, pela expectativa de quem vê e não participa, etc., mas com implicações pessoais e individuais. É libertador para quem se deixa levar pela provocação sem expectativas pré-definidas quanto aos gestos e ações. E nesse sentido, pode se transformar numa viagem pessoal,

¹¹ OITICICA, 2013, p. 21.

numa ego-trip, que é um fragmento político, porque se torna também fragmento do coletivo; e é isso, me parece, que será recusado desde essa postura teórica da “Invenção Play” como clímax corporal não fragmentado:

Essa retomada de Parangolé-primeiro (1964) repensa o papel mítico da dança propondo-a como clímax corporal, auto-clímax ‘não verbal’, ‘não-display’:

proposição corporal levada a um nível de experimentalidade aberta: fim do display fragmentado: falar em cosmicidade não deve implicar em algo extra-concreto mas em assumir o poder de inventar o NÃO-FRAGMENTADO = Inventions are extensions of man's energy (...) não me interessa na dança o seu estado naturalista de ‘manifestação humana’ nem reduções a ego-trip (fragmentação neuro-psíquica) mas liberação inventiva das capacidades de play é INVENÇÃO-PLAY (...) PARANGOPLAY¹²

Oitica propõe aqui, se entendendo suas inquietações (e assumo o risco como minha especulação), uma associação entre performance e dança que retoma e supera *Parangolé* naquilo que ele descreve como “PARANGOLÉ-PLAY” ou “Parangoplay”. Seria a chegada à condição propriamente pública da atividade criadora, porque é agora vista espontaneamente na coletividade (“cosmicidade” e não “ego-trip”). Dizer que as invenções são as extensões da energia humana é provocar a pensar que tal energia humana, do ponto de vista da energia que circula quando se tem uma coletividade (e individualmente tal energia é mera ego-trip psíquica), é dizer que ela inventa ou manifesta ações que não são mais individuais ou fragmentadas. Invenção, nesses termos, sucederia uma coletividade humana dada.

Trata-se da entrada naquilo que ele chama de *Anti-parangolé*. Tendo sido *Parangolé* anti-arte¹³, anti-Parangolé seria “anti-anti-arte” e essa dupla negação não indicaria uma síntese trivial que reafirma positivamente a arte. A mudança

¹² OITICA, 2013, p. 23.

¹³ OITICA, Hélio. “Posição e programa [1966]”. In: *Aspiro ao grande labirinto*. 1986, p.

é que a coletividade se torna *invisível* porque passa a ser tomada como dada, em sua espontaneidade, tal como existe imersa na vida, ou seja, é tomada como existente, e como se não nos dêssemos conta dela. A emergência da atividade criadora coletiva das massas populares em sua atividade participativa (*Parangolés*) imerge agora (nessa fase tardia com Parango-plays) no cotidiano sem estetizá-lo, sem sobrevalorizar atos e gestos individuais poetizando-os, ou destacando-os de algum modo. Ou seja, nas suas palavras, sem “ego trips”, sem viagens psíquicas individualizadas, mas sim observando tais gestos na nitidez do comum, que se torna cotidiano de gestos coletivos que supõem aproximação, por exemplo, solidariedade, generosidade, cuidado, acolhimento, etc. Uma espécie de visibilidade do visível, da coletividade do coletivo, do comum visto no comum (coletivo), uma imersão diluidora de um exercício de criação coletiva ou de convivência criativa dentro do comum que é o cotidiano. Uma clara politização da vida ordinária e coletiva preparada pela fase anterior, ou seja, exercitada por uma politização do contato espectador-artista.

Com *Parangolés* haveria um aceitar e fazer convites/provocações para valorizar uma coletividade mínima que se precisa assumir para uma existência comum tal como é a vida humana em sociedade e, sobretudo, urbana e nas cidades. Fazer de conta que esse consenso mínimo não existe ou que não se precisa dele, valoriza o egoísmo e a mesquinhez humanos implodindo a existência coletiva comum. Essa crítica foi a preparação para que as reflexões de Parango-play pudessem surgir para além de *Parangolés*.

Não se trata de uma fase moralista do artista, essa não existe nunca. Trata-se, sim, de um Oitica um pouco mais apaziguado da virulência das vanguardas históricas, embora marcado por uma preocupação ética. Uma retomada também da “posição ética”, fazendo referência ao momento ético de *Parangolés*¹⁴. Só que agora vendo na totalidade da sociedade não aquilo que precisa ser denunciado como grande hipocrisia ou fascismo de uma sociedade que se esconde de si para manter privilégios e abismos sociais, uma denúncia que foi feita com *Parangolés*. A totalidade que parece interessa-lo na fase tardia, por outro lado, é a força imanente da atividade criadora dentro das malhas da vida ordinária, pronta para emergir,

¹⁴ OITICICA, op. cit., [1966] 1986, p. 81.

sem que sua transfiguração em arte se torne necessária, sendo um exercício político vinculado à construção de adesões e de relações sociais em escala macro¹⁵.

A partir de sua trajetória, podemos desconfiar que essa força criativa surge de uma aproximação entre as pessoas, mas gerando invenções coletivas, conviviais e urbanas que agora precisam ser vistas não como ou pela arte, mas como vida que guarda a imprevisível força que move, transforma e impulsiona para frente (ou para trás) essa mesma vida. É o gênio coletivo anônimo, de fato, anônimo, porque torna-se dado e invisível, mas também para além dos continentes do espectador e do artista. Hélio está interessado na política da vida, na política da liberdade criativa espalhada e emergindo do cotidiano coletivo humano. Essa seria minha aposta especulativa quando penso na dimensão política de sua produção tardia.

3. Diálogos inventados com e partir do pensamento de Ch. Mouffe

Chantal Mouffe, por exemplo, pensando em outra direção, mas com o mesmo desafio em mente, concebe a origem da política a partir de sua condição ontológica agonística¹⁶, para então investigar como uma unidade coletiva surge. Para ela, organizações hegemônicas da sociedade ganham lugar, como unidade coletiva, quando há a construção de uma identidade. Tal identidade, em última instância, pressupõe a diferença na medida em que tal unidade coletiva só se concebe como idêntica quando se vê distante de outra unidade coletiva hegemônica. Nesses termos, para Mouffe, a origem da política, o que ela pensa como “o político”, é baseada num conflito entre nós-eles sem resolução, e por isso, agonístico. Entretanto, nesse universo de conflitos constantes, ela concebe um acordo mínimo necessário: o consenso conflituoso, o acordo democrático elementar para que a condição

¹⁵ Como exemplos, vejo ainda manifestações de sentimentos coletivos que brotam de grandes eventos, como o carnaval, passeatas, eleições, shows, que guardam uma provocação mínima para seu acontecimento, certamente, mas da qual não emerge ou sucede necessariamente algo que se possa antever ou planejar.

¹⁶ MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2015 [Cf. capítulo 1 (A política e o político), especialmente p. 17 e seguintes].

agonística multipolar do político não recaia na relação amigo/inimigo, nem caminha para um confronto violento. Haveria, para Mouffe, um conflito permanente nós/eles; nós/eles que se construiria desde identidades, que pressupõem sempre uma exterioridade, e que nunca podem ser inteiramente determinadas, uma garantia de que as disputas democráticas pela organização hegemônica continuem.

O papel político da arte, nesse contexto, seria o de posicionar-se contra ou a favor de certa organização social hegemônica, e nesse sentido contribuir para aquele processo de identificação ou promoção de uma unidade coletiva. Essa posição assegura, assim, que a arte jamais poderia ser vista como neutra no universo das relações políticas no interior de uma sociedade:

Política diz respeito sempre ao que está estabelecido [ao *establishment*], à reprodução ou à desconstrução de uma hegemonia, a qual está sempre em relação a uma ordem potencialmente contra-hegemônica. Desde que a dimensão do político está sempre presente, não se pode nunca ter uma hegemonia completa, absoluta e inclusiva. Nesse contexto, práticas artísticas e culturais são absolutamente centrais enquanto um dos níveis em que identificações e formas de identidade são constituídas. Não se pode fazer a distinção entre arte política e arte não-política, porque toda forma de prática artística ora contribui para a reprodução de um senso comum dado – e nesse sentido é política –, ora contribui para sua desconstrução ou crítica. Toda forma de arte tem uma dimensão política¹⁷.

A discussão que propomos, portanto, é a de que a dimensão política proposta por Oiticica remete ao surgimento ou à criação de uma coletividade, base para qualquer compreensão de política, e que tal criação seria artisticamente integrada à vida ou vitalmente integrada à arte. Essa foi a grande contribuição da fase orientada por *Parangolés*. Para Mouffe, a existência da coletividade não bastaria para dar origem a uma atividade política, porque sem a identidade/exterioridade, tal

¹⁷ MOUFFE, Chantal. "Every Form of Art has a Political Dimension" (Interviewed by Rosalyn Deutsche, B. W. Joseph, and Thomas Keenan). In: *Grey Room 02*, Winter 2001, p. 98-125, aqui, p. 99-100 (tradução nossa).

coletividade não gera ou não é reconhecida dentro daquela disposição agonística. E aqui teríamos talvez a maior divergência entre tais pensamentos, porque na postura teórica de *Parangolés* conseguimos ver uma proximidade com as ideias de Mouffe, na medida em que se está pensando em como uma unidade coletiva surge; mas depois dessa fase madura, ocorreria uma mudança. Isso porque a coletividade já guardaria uma capacidade de integração e de unidade coletiva com suas manifestações correspondentes; Oitica viu e apostou nisso ao propor as Invenção-plays. Retomemos um pouco.

Na época madura, como vimos, ele estava preocupado em como espaços de coletividade ganhavam existência desde uma relação artista-espectador, que reunia dois continentes que precisavam se aproximar em suas espacialidades para dar origem a uma nova espacialidade, aquela coletiva e comunicacional¹⁸. Sua preocupação, na fase tardia, entretanto, seria a de, partindo dessa espacialidade coletiva, investigar que tipo de integração, agregação sem identidade, relações de empatia, invenções por contágio, poderiam ser experimentadas ou manifestadas como sendo uma espécie de jogos sociais.

O Oitica tardio diverge das ideias de Mouffe, e parece mesmo se contrapor a elas. Por um lado, com Mouffe, precisa-se do conflito, mesmo que sublimado e não violento, e vê-se na integração o risco de uma hegemonia que pode se tornar homogênea, sem resistência, e por isso a exigência do conflito permanente. Por outro lado, com Oitica tardio, minimiza-se e abre-se mão do conflito, explorando como se integra uma coletividade sem que a identidade/exterioridade tenha um papel preponderante, um desafio assumido pela arte para a política, que jamais poderia ser visto, de maneira simplória, seja da perspectiva discursiva, mesmo que incorporada, seja ainda como mera experiência (estética ou não). Enquanto que para Mouffe, a arte teria propriedades discursivas mais evidentes na medida em que promove ou critica uma unidade coletiva hegemônica, sendo uma filosofia da arte derivada de sua filosofia política; para Oitica, por outro lado, a preocupação sobre o que se deriva de coletividades é, ao mesmo tempo, política e artística, fazendo-nos pensar numa filosofia com essas duas dimensões simultaneamente, artístico-política ou político-artística.

¹⁸ GALLY, op. cit., p. 238.

A pergunta, portanto, que precisaremos ter em mente daqui em diante é a seguinte: se na criação de coletividades estiver em investigação uma especulação sobre como adesões/recusas se dão para além da identidade/exterioridade, como haveria uma integração dessa coletividade? Em primeiro lugar, precisamos reconhecer que a pergunta parte de uma lógica política do conflito, porque é com adesões, partindo do pressuposto da identidade, que uma coletividade surge se diferenciando de outra unidade coletiva. Entretanto, precisamos ampliar tal referência proposta por Mouffe contra seu pressuposto e imaginar que quando há unidade coletiva, já há integração, e que tal integração pode ou não gerar conflitos, o que já seria uma condição política. Ou seja, tal integração não implica tampouco reconhecer como sua base um consenso, porque guarda o risco de, sem uma identidade/exterioridade definida, se desintegrar e jamais se integrar novamente. A fragilidade dessa política que se vê no estar junto da coletividade para além da adesão da identidade é latente, mas mesmo frágil torna-se um exercício importante para se abrir mão do (consenso) conflito como único elemento comum entre unidades coletivas distintas. Em última instância, se questiona um pressuposto no argumento de Mouffe, o de que para além do conflito está o consenso, e o de que para além do consenso está o conflito, mas que o espaço comum é uma pressuposição saudável do consenso conflituoso, uma espécie de sublimação da violência e da barbárie. Talvez essa pressuposição seja uma saída importante para aquelas civilizações que sempre se apoiaram na barbárie para exercer seu domínio, e que assim consigam repensar suas estratégias (e genealogias) políticas e operem suas devidas autocríticas de uma perspectiva geopolítica.

Mas aqui, com as provocações do artista brasileiro, está em questão um desvio frente a essa lógica do conflito. Isso porque a integração coletiva pensada na fase tardia de Oiticica, ao abrir mão da relação artista-espectador como dois polos distintos, defenderia a coletividade como sendo o começo da política e da arte, e não como os indivíduos se reúnem para dar origem a um espaço comum, partindo de identidades (que pressupõe consenso ou conflito, quando se adere ou se recusa para dar origem a unidades coletivas que disputam os espaços coletivos) ou de provocações para dar existência a uma unidade coletiva, como se ela não existisse em algum momento e depois passasse a existir. Essa seria a contribuição ao debate político que eu acredito haver na obra tardia de Oiticica, na qual se assume,

portanto, a coletividade como existente e integral e não mais como algo a criar, e que dela manifestações necessariamente coletivas surjam. Valorizar tal existência da coletividade como ponto de partida exige também assumir a primazia do espaço público que acolhe tal coletividade e estar atento ao que vai surgindo dela.

4. Política da arte e seus espaços

O que se tem, portanto, até aqui, é uma mudança na concepção de política da atividade criadora herdada de *Parangolés*, porque se presta atenção não mais a como o coletivo (*Parangolés*) emerge, mas sim ao que emerge do coletivo (*Parangoplays*). Ou seja, aos jogos sociais que exigem presença coletiva e espaço público. Em uma entrevista de 1978, Oiticica reforça e consegue associar mais diretamente a condição política enquanto obra pública ligada àquilo que emerge do coletivo:

Minhas pesquisas estão muito mais ligadas ao Brasil, porque são trabalhos que tendem ao coletivo, mais que ao individual. A função de minhas maquetes, anteriormente, era a de uma participação coletiva planejada. Hoje, elas já nascem como se fossem uma obra pública. Isso tem mais a ver com a realidade brasileira, do que com a própria arquitetura.¹⁹

Dizer que a obra já nasce como pública porque está ligada mais ao Brasil ou à realidade brasileira, e que tendem ao coletivo mais do que a uma participação (da coletividade), exigiria que investigássemos melhor como ele entende essa obra pública para além da arquitetura, que é uma arte pública por excelência. O ponto central, entretanto, e inicial, me parece, seria lembrar que as experiências com e a partir de *Parangolés* remetem à criação de uma espacialidade coletiva, algo ligado diretamente se não aos usos, pelo menos ao sentido de arquitetura. E na fase tardia, tal coletividade, quando tomada como existente, faz brotar obras ou invenções, e em algum sentido são necessariamente públicas, porque nascem da coletividade.

¹⁹ OITICICA, Hélio. "Entrevista ao Jornal do Brasil" (8.3.1978) In: FAVARETTO, op. cit., p. 215.

Entrevistando Oiticica, Heloisa Buarque de Holanda e Carlos Alberto M. Pereira, perguntam:

– Hélio, desde a década de 50 você vem fazendo experiências de ruptura diante dos códigos estabelecidos da arte. Você considera isso uma atuação política? Como, e em que nível?

– Bom, eu acho que *sempre é uma atuação política*, mas não num nível de ativismo político (...). A meu ver, a arte sempre tem um caráter político, principalmente quando é uma coisa altamente experimental, que propõe mudar. Uma proposta de mudança das coisas, sempre tem um caráter político [a favor de Mouffe, porque se a arte propõe mudar, vai contra a organização social vigente ou hegemônica]. Mas eu não acho que, automaticamente, haja um ativismo político só porque é arte. Pode ser arte e não ter nenhum ativismo político [por exemplo, se esse experimental pode ser uma relação com a história da arte e talvez assim não proponha mudar algo socialmente, mas sim conceitualmente]²⁰

Sua política da atividade criadora estaria, aqui, para além do ativismo político, mas também para além daquilo que parece sugerir a pergunta dos entrevistadores, ou seja, para além da crítica política dos movimentos artísticos quando relaciona- dos conceitual ou formalmente entre si. No adendo a essa mesma entrevista, feito para criticar todo tipo de patrulha, fica mais claro sua compreensão de política e de transformação:

(...) só sei é que tudo o que foi feito até hoje [1979] quanto ao assunto envolvendo artistas e/ou programas culturais determinados têm provado ser o maior corta barato e da maior esterilidade criativa [...] porque castram o dom que só o artista tem como prioritário: aquele de gerar soluções próprias para o que deva fazer ou não: quando digo artista digo aquele que cria não importa em que ramo ou condição.

²⁰ OITICICA, Hélio. “Entrevista a Heloisa Buarque de Holanda e Carlos Alberto M. Pereira” (1979). In: *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980 (grifos e comentários entre colchetes nossos).

A transformação estaria ligada, portanto, mais a “gerar soluções próprias (...) não importa em que ramo ou condição”, ou seja, não exclusivamente dentro do interior do mundo da arte. Que o artista a tenha como prioritária coloca-o mais próximo dessa atividade, embora tal política da atividade criativa, nessa imersão no cotidiano, seja acessível a todos. Sua preocupação em teorizar tal capacidade transformativa andava em paralelo com suas soluções para levar adiante o programa ambiental e, acredito, sem nenhum compromisso além daquele da inventividade, concordando aqui com Favaretto, mas agora explorada a partir de uma emergência desde o coletivo. Em outra entrevista dessa mesma época, dada a Ligia Pape (1978), vemos algo nesse sentido:

L. Pape – Esse problema [o da importação da imagem] seria resolvido em um processo de assimilação antropofágico. Alguns artistas estão dizendo que a arte acabou, e você, como vê isso?

H. Oiticica – Eu não gosto é dessa relação de arte e real, essa dicotomia, que para mim já não existe mais, há muito tempo, aliás nunca existiu. Isso de falar “fui da arte para o real”, como se fossem duas realidades, não tem sentido, estou sempre ouvindo isso: o real e a arte. Sartre definiu isso da melhor maneira. Antes havia a separação entre o coletivo e a arte, agora, há uma emergência do coletivo, ele emerge, mas a gente faz parte dele. Antes havia uma separação entre esse coletivo e a arte. Agora, nesta fase de transição, em que o coletivo emerge, nós também fazemos parte do processo. Algumas pessoas continuam na posição anterior, em que o artista estava separado do coletivo. Isto é um processo social, ético, todos fazendo parte de um mesmo processo. Estamos sem dúvida numa fase de transição. Então, fazem essa dicotomia, principalmente os artistas plásticos. Quanto ao problema da arte ter acabado, eu sinto hoje, aqui, um clima de julgamento. Realmente, quanto à pintura e à escultura, elas não são mais o que eram, mas isso é parte do meu passado. Para mim esses meios já foram superados, mesmo. Mas aí é um problema específico. Hoje eu não tenho nada a fazer no espaço de uma galeria de arte, por exemplo. Mas poderia ter. Agora, galeria

como se concebe no Brasil ainda é uma coisa para expor quadros e esculturas²¹.

O momento de transição seria esse no qual todos estão envolvidos, numa coletividade abrangente que inclui artista, espectador e todos, e se existe desse modo, a arte não poderia surgir como antes, promovendo uma espacialidade coletiva. Mas sim, nas práticas coletivas que vinculam a uma coletividade práticas que sustentam sua existência, não com fim específico, mas como resultado espontâneo de se estar junto por não haver outro modo de estar vivo para seres humanos. Essa poderia ser uma compreensão mais abrangente de arte pública, numa clara ampliação da posição de Hilde Hein²², para a qual a arte é sempre arte pública porque abre espaços de debate, promove espaços de debate sem se preocupar em promover consensos, nem recusar/aderir a uma organização hegemônica da sociedade. Nesses termos, a arte seria política também porque criaria espaços de discussão. Sabemos, entretanto, que a filosofia da arte de Oitica não comportaria tal redução da arte a discurso. Por outro lado, para Hein, a principal preocupação era reforçar que arte tinha abandonado sua dimensão privada ligada ao modernismo, à contemplação (e seus “esteticismos” lembrando Oitica) e que seus espaços de exibição tradicionais precisavam ser repensados, o que Oitica fazia desde *Parangolés*, quando sua performance não entrou no prédio do MAM-RJ e aconteceu no pilotis com muita música, se transformando em mais uma lenda urbana. Essas ideias foram discutidas por ela em meados dos anos 1990 quando se iniciou, grosso modo, uma definição do que hoje se tem como arte pública, mas sua prática, antes da definição, era mais do que a da arte pública, era a da busca por manifestações públicas sem autoria, no limite mesmo da sua compreensão, o que acredito Oitica ter feito sobretudo na sua fase tardia.

²¹ PAPE, Lígia. “Fala, Hélio [Entrevista]”. In: *Revista ARS*, v. 5, n. 10. São Paulo: 2007, p. 18.

²² HEIN, Hilde. “O que é arte pública”. Trad. Tiago Mendes e Miguel Gally. In: *Cadernos de Estética Aplicada – VISO*, n. 22, Jan-Jun, 2018.

5. Considerações finais

Pretendeu-se, com este artigo, numa primeira versão, fazer pensar sobre a possibilidade de um pensamento tardio do artista Hélio Oiticica vinculado a seus projetos, obras e reflexões compreendidos entre 1971-1980. O principal argumento sustentado foi o de que pode ter havido uma mudança teórica na sua compreensão da gênese do político, não mais ligada àquelas ideias sustentadas por *Parangolés* e sua fase correspondente. A criação de manifestações sociais com uma unidade a partir de uma coletividade dada sem ou com o mínimo de provocação, nos fez pôr lado a lado, de uma maneira inicial, seu pensamento artístico-político e as ideias das filósofas contemporâneas Chantal Mouffe e Hilde Hein. Enquanto a primeira pensa a arte como tendo que se identificar com uma promoção ou recusa de uma organização hegemônica da sociedade e, nesse sentido, deixa a arte como refém de sua filosofia política, Oiticica explora como a arte pode refletir e fazer ver uma integralidade imanente à unidade coletiva, sendo ela mesma uma gênese do político em suas manifestações coletivas. Guardando uma política própria, a arte, teria pensando Oiticica, seria necessariamente pública, mas discordando da posição de Hein que vê nessa dimensão pública a chance e a construção de promoção de debates. Oiticica, segundo nossas especulações, portanto, estaria propondo repensar a atividade criadora nas artes visuais aproximando-a da cotidianidade, para além da dicotomia espectador-artista, e vendo na emergência, a partir de uma coletividade existente, de manifestações e invenções de jogos sociais, o que apontaria, ao mesmo tempo, uma política artística e a uma arte política.

Referências bibliográficas

- ANJOS, Moacir dos. “As ruas e as bobagens: anotações sobre o *Delirium Ambulatorium* de Hélio Oiticica”. In: *Revista Ars*, ano 10, n. 20. São Paulo: 2012.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- GALLY, Miguel. “Gênio coletivo visto a partir das artes espaciais”. In: SILVA, C. et all. *Estética: Coleção Atas XVII Encontro ANPOF (2016)*. São Paulo: ANPOF, 2017, p. 232-242.

HEIN, Hilde. “O que é arte pública”. Trad. Tiago Mendes e Miguel Gally. In: *Cadernos de Estética Aplicada – VISO*, n. 22, Jan-Jun, 2018.

MOUFFE, Chantal. “Every Form of Art has a Political Dimension” (Interviewed by Rosalyn Deutsche, B. W. Joseph, and Thomas Keenan). In: *Grey Room* 02, Winter 2001, p. 98-125.

_____. *Sobre o político*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Conglomerado newyorkaíses* (Org. César O. Filho e Frederico Coelho). Rio de Janeiro: Ed. Autêntica, 2013.

_____. “Entrevista a Heloisa Buarque de Holanda e Carlos Alberto M. Pereira” (1979). In: *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

PAPE, Ligia. “Fala, Hélio [Entrevista]”. In: *Revista ARS*, v. 5, n. 10. São Paulo: 2007.

Imagens do pensamento selvagem: estética e cosmopolítica entre os Aché, povo nômade da floresta tropical¹

FRANCISCO AUGUSTO CANAL FREITAS²

Uma das principais vantagens da
caça, meus amados leitores,
consiste em que ela obriga a mudar
o tempo todo de um lugar para
outro

Ivan Turguêniev³

Entre lianas e palmeiras, cada passo abre caminho, que volta a se fechar. A caminhada deve ser discreta, os passos, silenciosos, e os rastros, apagados. Pausa. É preciso construir um abrigo. Com folhas entretecidas e amarradas com ramas

¹Uma versão reduzida deste artigo foi apresentada no III Colóquio de Estética da FAFIL/UFG - Estética Indígena, realizada em Goiás, de 2 a 4 de agosto de 2018. As principais ideias desse artigo foram discutidas com representantes de três comunidades aché em outubro de 2018, durante sua visita a Campinas e São Paulo: Andrés Pikygi (Chupa Pou), Teresa Jakuwachugi (Ypetimi) e Rosa Brevi Kande (Puerto Barra). A eles, em sinal de agradecimento, é dedicado este artigo.

²Professor do CEFET-MG. Doutorando em Filosofia pela PUC-SP, com pesquisa financiada pela Capes. Contato: franciscoaugustocf@gmail.com

³TURGUÊNIEV, Ivan. *Memórias de um caçador*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 225.

de cipó, ergue-se uma cobertura sobre a fogueira, para que a chuva não apague o fogo nem a coluna de fumaça suba indicando o local. Anotece. Cada qual toma seu lugar na distribuição do espaço do sono: primeiro as crianças, depois as mulheres, então os homens, com as costas e as plantas dos pés voltadas para o centro, fechando o círculo ao redor do fogo. Antes do amanhecer, o acampamento deve ser desfeito e os restos queimados. É preciso partir novamente, não permanecer mais que um ou dois dias. Todo espaço é transitório.

O grupo segue em fila mata adentro, um pisando sobre as pegadas do primeiro, de modo que pareçam marcas de um único indivíduo. O último volta, repisando os passos em sentido contrário, para desfazer o contorno dos dedos e confundir a direção. Com os pés voltados para dentro, parecem mudar de rumo a cada instante. Às vezes preferem caminhar pelas orlas dos riachos, onde os rastros se apagam sozinhos, evitando os grandes rios, que constituem fronteiras para a passagem. Esse método de deambulação compreende um “sistema de signos que serve ao mesmo tempo para caçar e não ser caçado”⁴.

Assim, um bando de quinze ou vinte pessoas (*Aché*)⁵ se desloca pelo seu território. É inverno no hemisfério sul. Os ventos polares se aproximam e cobrem a paisagem com uma fina camada de gelo. A caça se torna escassa e a liana *kymata*, queimada pelo frio, cobre-se de um vermelho floral intenso. Ouve-se o canto do pássaro *jeivi*, sinal de abundância do mel da abelha *myrynga*. É hora de voltar a encontrar os demais companheiros. “Quando o pássaro *jeivi* aparece, há mel de abelha *myrynga*. Quando há mel de abelha *myrynga*, então a gente se aproxima

⁴MELIÀ, Bartolomeu; et al. *La agonía de los Aché-Guayaki: historia y cantos*. Asunción: CEADUC, 1973, p. 68.

⁵Aché é a autodenominação de um grupo de caçadores-coletores nômades da floresta tropical na região do Rio Paraná, tríplice fronteira entre Paraguai, Argentina e Brasil. Aché significa “pessoa” ou “gente” ou “a gente”, forma de autodesignação comum a outras sociedades indígenas. Também conhecidos como Guayakí, expressão pejorativa empregada pelos povos de língua guarani, que significa “ratos da floresta” ou “certa espécie de abelhas especialmente agressivas”. (Ibid., p. 9.) Segundo Viveiros de Castro, “as auto-referências de tipo ‘gente’ significam ‘pessoa’, não ‘membro da espécie humana’; e elas são pronomes pessoais, registrando o ponto de vista do sujeito que está falando, e não nomes próprios.” Ademais, “sua coagulação como ‘etnônimo’ parece ser, em larga medida, um artefato produzido no contexto da interação com o etnógrafo.” (VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Mana* 2(2), 1996, pp. 125-6.)

do acampamento dos *cheygi*.⁶ Tal encadeamento de acontecimentos não é meramente lógico ou cronológico, mas evidencia uma profunda relação entre fatores sociais e ambientais.

A transição do inverno para a primavera marca o momento da reunião dos bandos, que vivem isolados durante a maior parte do ano. Há uma “variação sazonal da sociedade”⁷ aché, uma espécie de termodinâmica socioambiental: máxima dispersão no calor, mínima no frio. Nestas sístoles e diástoles sociais, o território acompanha o movimento, ora se expandindo, ora se contraindo. Assim, para os seres da floresta, perceber o espaço e o tempo, concretamente enquanto geografia e clima, ao contrário de um distanciamento reflexivo, significa se misturar ao meio: “o movimento da vida social é ele mesmo um movimento *em* (não *sobre*) uma paisagem”, pois “a paisagem não é um pano de fundo externo ou plataforma para a vida”⁸, mas o espaço imersivo em que ela se constitui.

Primavera: tempo do mel, tempo das primícias.⁹ O encontro dos bandos é marcado por jogos e brincadeiras, cantos e danças, cócegas e gargalhadas, sedução e alianças: “é o festival do corpo”¹⁰. Os jovens escondem uma fruta *proaã* sob as axilas enquanto as moças tentam arrancá-la fazendo cócegas, que eles devem resistir bravamente. Este jogo é chamado *tõ kybairu*, que corresponde à cabeça e ao mel da abelha *myrynga*.¹¹ Como se assim recriassem o encontro da abelha

⁶CLASTRES, Pierre. “Ethnologie des Indiens Guayaki. La vie sociale de la tribu”. *L’Homme*, tome 7, n° 4, 1967, p. 7. *Cheygi* designa os companheiros dos bandos mais próximos. Os mais distantes, que formam o conjunto da sociedade aché, são denominados *irögi*, “companheiro”, ou “o que acompanha”. Por sua vez, *irögi* é correlato a *mirö*, que significa tanto “dois” quanto “juntar”, “mesclar”. Cf. CADOGAN, Léon. Algunos textos Guayakí del Yñaró. *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 54 n°1, 1965, p. 95.

⁷CLASTRES. Op. Cit., p. 12.

⁸INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment. Essays in Livehood, Dwelling and Skill*. London & New York: Routledge, 2000, p. 54.

⁹“O mel é a metáfora de todos os frutos dispensados pela floresta, e a festa do mel poderia assim tomar a dimensão de uma verdadeira cerimônia das primícias.” (CLASTRES. Op. Cit., p. 22.)

¹⁰CLASTRES, Pierre. *Crônica dos índios Guayaki: o que sabem os Aché, caçadores nômades do Paraguai*. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 174.

¹¹Formado por *tõ* (cabeça) e *kybairu* (mel da abelha *myrynga*). *Kybai* também significa cócegas. Cf. CLASTRES, 1967, pp. 10-12: “A festa do amor se dissimula assim sob a louca alegria do jogo

com a flor, como se com isso insinuassem que a abelha faça cócegas na flor, a socialidade se engendra como natureza-cultura, em seu vínculo indissociável: uma espécie de apicultura. Semelhantes às abelhas, os Aché, uma verdadeira “civilização do mel”¹². Desse modo, o encontro entre os companheiros reencena “a mesma unidade que *as células que compõem na colmeia, em um todo ligado, os favos carregados de mel*. A colmeia: uma metáfora da sociedade.”¹³ Mais que uma metáfora, uma metamorfose. Pois na cosmologia Aché, como em tantas outras ameríndias, o humano não se distingue *substancialmente* do animal (ou a Cultura da Natureza), mas *relacionalmente*.

A coleta do mel, que poderia demarcar uma atividade propriamente feminina, é uma tarefa que compete aos homens. Tão arriscada e minuciosa quanto a caça, pode acarretar em quedas e escoriações profundas. Não que as atividades mais perigosas sejam tributárias de um caráter viril. A atribuição das tarefas na sociedade aché não compreende uma “divisão sexual do trabalho”, mas uma “divisão laboral dos sexos”. As insígnias masculina/feminina repousam sobre a tarefa que cada qual desempenha, e não o contrário. Ou seja, os gêneros não estão marcados nos corpos, tampouco nos nomes, mas na confecção dos instrumentos correspondentes: o arco e o cesto. E é para estes que é preciso atentar quando se quer compreender a distribuição e o significado das tarefas cotidianas.

De um modo geral, os utensílios e instrumentos são sexualmente neutros, se se pode dizer: o homem e a mulher podem utilizá-los indiferentemente; só o arco e o cesto escapam a essa neutralidade. Esse tabu sobre o contato físico com as insígnias mais evidentes do sexo oposto permite evitar assim toda transgressão da ordem sócio-sexual que regulamenta a vida do grupo.¹⁴

Se uma mulher tocar ou passar por cima do arco, o caçador pode perder sua

da amizade.”

¹²Cf. VELLARD, Jean-Albert. *Une civilisation du miel. Les Indiens Guayakis du Paraguay*. Préface de P. Rivet. Paris: Gallimard, 1939.

¹³CLASTRES, 1995, p. 169.

¹⁴CLASTRES. “O Arco e o Cesto”. *A Sociedade Contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 124.

habilidade; e se um homem usar o cesto, pode ser considerado *pane*, passando a ocupar uma posição ambígua. Pierre Clastres dá dois exemplos de homens *pane*. Um deles, Krembegi, “pederasta incompreensível”, verdadeiro “sodomita”, *kyrypy-meno* (ânus-fazer-amor), nunca manuseou bem o arco, não era um bom caçador; de cabelos longos, vivia como as mulheres, fazendo cestos. Sua função feminina no grupo era oficial e reconhecida socialmente, de modo que, “de tempos em tempos, certos caçadores faziam dele seu parceiro sexual”.¹⁵ A situação do outro, Chachubutawachugi (Pecari-com-barba-grande), era completamente diferente. Sua inabilidade com o arco e a necessidade de usar o cesto não o colocavam na posição definida da mulher: permanecia homem, mas sem desempenhar a função propriamente masculina de caçador. Motivo de risadas, ele constituía para o grupo um “escândalo lógico; não se situando em nenhum lugar nitidamente identificável, ele escapava do sistema e introduzia nele um fator de desordem”.¹⁶ Ou seja, o “anormal” não era Krembegi, que representava a inversão da ordem (mas ainda sim ordem); o “anormal” era Chachubutawachugi, que não se adequava perfeitamente à divisão laboral dos sexos.¹⁷

A oposição não se dá entre as atividades (caça e coleta), mas entre os instrumentos correspondentes (arco e cesto). Afinal, homens também coletam mel e frutas, e mulheres também caçam com as mãos. Se a relação íntima do homem com o arco e da mulher com o cesto parece criar uma oposição simétrica e exclusiva, a presença desses sujeitos ambíguos evidencia um desarranjo estruturante. Ao invés de um “dimorfismo social de aderência sexual, quer dizer, um sistema classificatório dual de sistemas opostos”¹⁸, trata-se de oposições assimétricas, oblíquas e flexíveis, entrecruzamento de linhas móveis, que constituem a dinâmica

¹⁵Ibid., p. 126.

¹⁶Ibid., p. 127.

¹⁷Dez anos depois da visita de Clastres em 1962 ao acampamento Aché, Mark Münzel encontra Chachubutawachugi, viúvo e pai de um filho, então com 40 ou 50 anos, já acostumado às tarefas femininas de confeccionar cestos e cuidar das crianças, o que fazia com satisfação e felicidade. (MÜNSEL, Mark. “Kware veja puku: ‘Dejamos lejo al gran oso hormiguero’. Notas preliminares sobre cinco canciones Axé”. In: MELIÁ. Op. Cit., p. 110.)

¹⁸VIVANTE, Armando; GANCEDO, Omar Antonio. “Sobre el arco y la flecha de los guayaqui”. *Revista del Museo de La Plata* (Nueva Serie), tomo VII, Antropología n.40, 5 de noviembre de 1968, p. 49.

social.

Esse sistema cruzado que configura as relações sociais encontra sua forma estética na estrutura têxtil dos cestos, esteiras e abanadores produzidos pelas mulheres. Os cestos *nakó*, grandes e flexíveis, são confeccionados com a técnica de entretecido diagonal, em que o eixo central ou pecíolo da folha da palmeira *pindó* serve de armação para o trançado dos folíolos. Uma faixa feita de ortiga brava apoia-se na cabeça e segura o cesto que pende às costas da mulher, extensão de seu corpo. De “aspecto amorfo, dada a extrema ductilidade de seu corpo”¹⁹, o cesto *nakó* é utilizado para transportar frutos e utensílios maiores. Outro cesto, de formato elipsoidal, *kromí piá*, confeccionado com fios duplos bem tupidos de *pindó* e ortiga brava, serve para carregar a criança à espalda da mãe. Cestos menores e cilíndricos, *eivichá*, servem para transportar caracóis, bolas de cera e rolos de fibras, que serão utilizados para polir, impermeabilizar e construir outros cestos, respectivamente. Um tipo especial, rígido e de formato ovoide, são as vasilhas *deiti* (“ninho”), impermeabilizadas com cera e carvão, para o transporte de água e mel. O caráter austero desses objetos, quase sem ornamentação, torna visível a inseparabilidade entre forma e função, entre beleza e utilidade, no pensamento e na prática aché.

O cesto, elemento fundamental da mobilidade, onde tudo de imprescindível se aloja e transporta, é a casa móvel: “o cesto não só como um elemento de transporte e depósito, senão como a morada mesma do que nele se dispõe e como a própria casa ou habitação”.²⁰ O acampamento, onde todos os elementos da vida comum são dispostos, é a morada temporária dentro da morada absoluta, a floresta. Diferentemente de outros povos selvagens, os Aché não dormem em redes, e sim em esteiras. A partir da nervura central da folha de palmeira *pindó*, os ramos são entrecruzados perpendicularmente, em formato sarja, e se fecham na outra extremidade. Tais esteiras (*davé*, *ravé* ou *tyru*, dependendo da região) servem de tapete, assento ou cama, postas junto ao fogo. A proximidade do corpo com o chão que a esteira estabelece não é apenas sinal do aspecto passageiro do

¹⁹ESCOBAR, Ticio. *La belleza de los otros: Arte indígena del Paraguay*. Asunción: Servilibro, 2012, p. 65.

²⁰PERASSO *apud*. *ibid.*, p. 63.

acampamento (*tupá*)²¹, mas de um modo de habitar contíguo e contínuo com a floresta. Assim, a oposição entre o espaço do acampamento (feminino) e o espaço da caça (masculino)²² tende a se complicar: os espaços se entrecruzam como numa malha. “Nesta tapeçaria não há interiores ou exteriores, nenhum encerramento ou descerramento, apenas aberturas e veredas.”²³

A floresta, espaço emaranhado e indivisível, é onde se desenrolam, entre movimentos e pausas, o caçar e o colher. Não obstante, geralmente as análises etnográficas enfocam a caça como atividade principal, relegando a coleta a uma posição secundária, oposta e complementar à primeira. Da caça à coleta, o que muda não é a relação com a matéria (animal ou vegetal), e sim o método de aquisição. Uma não se opõe ou sobrepõe à outra. Para caçadores-coletores, o ítem não é um hiato, mas um traço de continuidade. Porém, reduzir a caça e a coleta ao mero forrageio, isto é, à procura obstinada de alimentos disponíveis, tende a ignorar as minúcias do trabalho, desde a confecção dos instrumentos, os métodos de perseguição e captura, às técnicas de preparo dos alimentos. Ou ainda, considera-las como uma forma de produção incorre em tomar a cultura como construção a partir de uma natureza dada e inerte, mera matéria-prima. “*Nem forrageio nem produção é uma descrição adequada do que caçadores e coletores fazem*”²⁴, aponta Ingold. Nem oposição nem síntese: a coleta pode ser vista como um modo de caça, e a caça como uma forma de coleta, dois lados do mesmo *habitus*. Assim, o díptico poderia ser resumido em apenas um de seus termos. Ou, em outra palavra: *predação*. Pois a caça e a coleta não são meros meios de subsistência, mas modos de existência.

Abrigo e perigo, a floresta parece oscilar o tempo todo, como as folhas das árvores, entre esses dois extremos. Aqui, todo ser ocupa uma posição ambígua: simultaneamente, caçador e caça. Por um lado, abrigar-se *no* perigo é o lugar do caçador. Por outro, encontrar-se em risco quando se supõe protegido é a condição

²¹Acampamento provisório, “lugar onde se está” (de *tu*, “estar”), se diferencia de *endá*, acampamento relativamente estável ou mais duradouro. Cf. CADOGAN, León. *Diccionario Guayaki-Español*. Avant-propos de Pierre Clastres. Paris: Musée de l’Homme, 1968, p. 177.

²²CLASTRES, 2012, pp. 121-122.

²³INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 138.

²⁴Ibid., 2000, p. 58.

da presa. Há uma separação demasiadamente frágil e instável entre os territórios. A função da caça é, sempre e novamente, demarcar e desmarcar a fronteira entre os dois domínios. Desse modo, a floresta se configura como um espaço de *predação mútua generalizada*.

Percorrer esse espaço exige, em primeiro lugar, saber ler os signos como sinais, indícios, pistas por onde seguir ou quando parar. Escutar o menor ruído, olhar em todas as direções, sentir um cheiro próximo, perceber a mudança do clima: todos os sentidos abertos para o mundo, em uma “permeabilidade mútua e vinculante”²⁵. Esta é a condição de habitar a floresta, “onde perceber é alinhar os próprios movimentos em contraponto às modulações do dia e da noite, do sol e da sombra, do vento e do clima. É sentir as correntes de ar enquanto infundem o corpo, e as texturas da terra sob os pés.”²⁶ A floresta, para os Aché, não é uma totalidade composta pela soma das partes (minerais, vegetais e animais), mas uma totalidade aberta em que tudo se mistura, se transforma e se metaboliza: uma planta, ou o lugar das plantas.²⁷ Na semiótica selvática, cada nuance da paisagem é compreendida segundo um código vivo, em que *a interpretação é uma forma de interpenetração*. “Semiose (a criação e interpretação de signos) permeia e constitui o mundo vivo”²⁸, de modo que perceber e agir são os dois lados da mesma folha.

Todo caçador é uma espécie de *hermeneuta selvagem*, a interpretar e criar signos no grande livro do mundo. E na mesma medida em que deve saber interpretar, deve saber a arte de *dissimular*, a fim de que o caçador não passe à condição de caça. Pois se todo signo carrega consigo um significado potencial, todo evento é entendido como uma ação intencional. Um bom hermeneuta selvagem é aquele que procura no emaranhado de linhas da selva as marcas deixadas *contra* a intencionalidade da presa, isto é, onde ela erra e se põe em perigo. No *códex silvícola*, o vestígio é o *sema* por excelência. Presença de uma ausência, ausência de uma

²⁵INGOLD, 2015, p. 186.

²⁶INGOLD, *ibid.*, p. 142.

²⁷Em língua aché, a palavra para “floresta” (*ka.pe*) é formada por “planta/árvore” (*ka.pa*) mais proposição de lugar, e significa, portanto, “nas plantas/árvores” ou “no local das plantas/árvores”. (ROESSLER, Eva-Maria. *Aspectos da gramática aché: descrição e reflexão sobre uma hipótese de contato*. Campinas: IEL/Unicamp, 2008, p. 62. (Dissertação de mestrado))

²⁸KOHN, Eduardo. *How forests think: toward an anthropology beyond the human*. Berkeley: University of California Press, 2013, p. 9.

presença, o vestígio condensa sempre uma duplicidade. Saber ler esses sinais é poder orientar-se no tempo e no espaço.

Uma das principais armas da dissimulação é a arte da camuflagem. Camuflar-se significa vestir-se com outra pele, habitar outro corpo, misturar-se com o ambiente ao redor, confundir-se com outro ser. Neste sentido, o corpo é sempre uma roupagem, e toda roupagem um corpo específico: *âbwá*, a mesma palavra para pele, pelagem e plumagem. E para cada finalidade (caça, cura ou guerra) há uma matéria, uma técnica e um grafismo próprios: mais que cobrir o corpo, trata-se de transformá-lo. O Outro, seja animal humano ou não-humano, é o que deve ser incorporado. Pois se a camuflagem é uma transformação, uma mudança de forma ou “aparência”, ela não visa nada mais que a consumação do corpo do outro, ou seja, ela é um meio para a finalidade última da caça: a *transubstanciação*. Afinal, consumir a carne de outro animal significa, literalmente, “encorporar” esse animal, de maneira que ele passa a fazer parte de quem o devora. Assim, cada ser contém em si, potencialmente, todos os outros que consumiu e que estes por sua vez consumiram. Um indivíduo, portanto, é apenas uma configuração momentânea dentre as múltiplas possibilidades que o compõem “(cada bicho resulta da passagem de bichos infinitos por um apetite estrategicamente instalado)”²⁹.

Antes de sair à caça, o caçador costuma desenhar no chão a imagem da presa que pretende capturar. O desenho não é uma representação da presa, mas a própria presa que é capturada antecipadamente enquanto imagem. Nesse sistema venatório, as esculturas em madeira pirogravada, modalidade artística recentemente incorporada pelos Aché, trazem à superfície as múltiplas camadas de seres que se devoram e se misturam.

Esse princípio é condensado no conceito aché de *bykwa* (substanciar, engendrar, encarnar): “*uré bai bykwa pitigi*: nós temos a qualidade de ser substanciados por animais”³⁰. Durante o período de gestação, todo alimento consumido forma um substanciar parcial, em que a variedade de carnes e frutos se consocia para a formação do feto. O último animal consumido antes do nascimento torna-se o

²⁹ LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 26.

³⁰ SUSNIK, Branislava. *Estudios Guayaki. Vocabulario Ache*. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero, 1961, p. 152.



Imagem 1: Escultura em madeira de cedro pirogravada. Artista: Moisés Pepangi. Região de Yñarö, Alto Paraná, Paraguai. Ano: c.1990. Medidas (cm): 9 X 38 X 14. Fonte: CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO (Org.). *Catálogo Museo de Arte Indígena*. Assunción: Arte Nuevo, 2008. Peça n.25. O catálogo completo está disponível em: www.museodelbarro.org

bykwa definitivo que dará o nome à criatura.³¹ Em aché, os nomes dos humanos são nomes de animais marcados com o sufixo *-gi*, indicativo de pronome pessoal ou sujeito da oração.³² Por exemplo, Kybwyrági, Pássaro. Uma pessoa é um animal em posição de sujeito.

O mito do dilúvio universal, tema panamazônico, também é narrado pelos

³¹“Enquanto para diferentes grupos Guaraní os nomes pessoais são índices da origem divina de suas palavras-almas, os nomes pessoais Aché são estritamente terrestres. [...] O ‘nome’, a ‘palavra’ para uma pessoa pode ser vista como um índice de substância material (animal) e não de alguma essência espiritual”. (HAUCK, Jan David. *Making Language: The Ideological and Interactional Constitution of Language in an Indigenous Aché Community in Eastern Paraguay*. Los Angeles: University of California, 2016, p. 112. (Thesis))

³²Segundo Eva-Maria Roessler, tem a função de nominalizar sintagmas, marcador de nome, nem sempre de humano, e quando agregado a radicais nominais cria referência à classe de nomes próprios. (ROESSLER, *ibid.*, p. 183.) Para Meliá, é um “estar situacional, modal e circunstancial ou posicional, com os denominativos verbais: índice solecivo ou de estabilidade”. (MELIÁ, Op. Cit., p. 152, nota 197.)

Aché. “Todos os animais antes eram Aché (pessoa)”³³, diz a narrativa. Quando sobreveio o dilúvio, um homem e sua mulher grávida subiram numa árvore enquanto as outras pessoas, arrastadas pelas águas, se transformaram em animais. Até então não havia necessidade de caçar, tampouco de arco e flecha, pois os animais podiam ser pegos à mão. A humanidade de fundo (postulado animista) e a especificidade corporal (postulado perspectivista) são duas modalidades de um mesmo ser. Pois a humanidade não se confunde com o humano enquanto espécie.³⁴ Nesse sentido, a humanidade de fundo partilhada por todos os entes não é antropomórfica, mas *metamórfica*. A diferença entre corpo (específico) e alma (humana) não corresponde à metafísica ocidental. Esses dois lados de um mesmo ser se repartem em outros pares, que se bifurcam novamente, num processo infinito.

A teoria aché da multiplicidade ou dupla bipartição, da alma e do corpo, explicita esse processo cosmológico de metamorfose contínua. Quando uma pessoa morre, uma parte (*öwe*)³⁵ da alma se esvai pelo crânio para o céu ou a savana, o descampado, limite exterior da floresta. O ritual de romper o crânio com o arco, além de “assegurar” a morte, visa a liberar essa parte da alma, para que continue a nomadizar. A alma é semelhante a uma nuvem, neblina, fumaça, fragrância – relação entre o cheiro e a essência de uma pessoa –, e se manifesta no som próprio que cada ser emite. Outra parte (*Ājavê/Ianve*)³⁶ é a que permanece próxima ao corpo e pode voltar para se vingar dos vivos.³⁷ O rito funerário visa a estabelecer uma separação entre o espaço dos vivos e o espaço dos mortos, que se tornam doravante inimigos (*iröiä*, não-amigo ou ex-companheiro).³⁸ Toda morte,

³³GODOY, Lucio. “Textos Aché: Ciclo Mberendy con vocabulario anexo”. *Suplemento Antropológico*. Universidad Católica de Asunción: Revista del Centro de Estudios Antropológicos, vol.XVII, n.1, junio 1982, p. 28.

³⁴Nas palavras de Tim Ingold, “personitude (*personhood*) não é a forma manifesta da humanidade; ao invés, o humano é uma das muitas formas aparentes da personitude.” (INGOLD, 2000, p. 50.)

³⁵Formada por *ö* (ir), e *ve* (sufixo de pretérito), significa, literalmente, “ido” ou “o que foi”.

³⁶Formado por *ā* (alma) e *javê* (ao lado, cerca de, parecido a). GODOY, *ibid.*, p. 14.

³⁷“*Ianve* entra pelo ânus e sai pela boca. É o contrário da comida.” (CLASTRES, 1995, p. 187.)

³⁸Hélène Clastres aponta uma diferença nos ritos funerários de dois grupos aché: os de Yvyty-rusu enterram seus mortos, enquanto os de Yñarö, antropófagos, os comem. Cf. CLASTRES,

por doença ou por violência, é vista como uma vingança (*jepý*): seja dos mortos (animais ou humanos) sobre os vivos, seja dos vivos sobre os mortos, que deve ser paga com outra morte (de animais ou de humanos), como forma de fechar o ciclo.³⁹ “A ‘vingança’ é, no pensamento dos Guayaki [Aché], o contrapeso das coisas, o restabelecimento de um equilíbrio provisoriamente rompido”.⁴⁰

Quando uma pessoa é enterrada, seu corpo se transforma em tamanduá (*kware*). À medida que se decompõe, uma parte do ex-tamanduá (*kwarevé*) sobe pelas raízes e entra nas árvores, enquanto outra parte torna-se novamente o animal inicial, que lhe dera vida e nome. Os mortos ou antepassados são tanto as “colunas” das árvores quanto os animais que voltam para ser caçados. Portanto, o *bykwa* compreende um ciclo em um *sistema de transformações contínuas* em que cada ponto se bifurca, gerando outros seres. Floresta fractal.

O conceito aché fundamental desse processo é *wāwā*, que poderia ser traduzido como a “transformação em algo completamente diferente”⁴¹, um devir-outro. Nesse sistema móvel e modular, o caçador é um operador da transmutação, um comutador universal.⁴² Sem chefes ou xamãs, a cosmopolítica aché compreende que todo ser, homens e mulheres, humanos e não-humanos, podem operar ou sofrer a passagem entre as modalidades estativas de ser: uma “ontologia nômade”, em que *ser é estar* numa posição passageira. Nesse devir cosmogônico, de geração e corrupção dos seres, o engendramento múltiplo é a contra-face da predação mútua: seres metamórficos, cujos corpos são compostos de múltiplos corpos. Como em outras línguas, comer tem sentido tanto alimentar quanto sexual, em

Hélène. “Rites funéraires Guayaki”. In: *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 57, 1968, pp. 63-72.

³⁹ Uma doença é entendida como a vingança de um morto (animal ou humano), e quando alguém morre, um correlato sanguíneo (geralmente criança) deve ser assassinado para vingar a morte anterior.

⁴⁰ CLASTRES, 1995, p. 168.

⁴¹ A expressão “*wāwā duve nōjémie*” pode ser versada em três sentidos temporais distintos: “transformação, logo (mais tarde) (como) há muito tempo”, ou “transformação, logo (mais tarde) (como) em um futuro longínquo”, ou ainda “transformação como então há muito tempo”. MÜNZEL, Op. Cit., pp. 92-94.

⁴² O complexo guerra-caça-xamanismo é um tema recorrente na etnografia americanista. No entanto, no contexto Aché, falta um elemento: o xamanismo.

aché também é sinônimo de coabitar.⁴³

Um bom caçador é também um bom genitor, e quem dá a caça de alimento a uma gestante é tanto pai quanto o pai “biológico” da criança. Não é fortuito que o mesmo termo, *machi*, se a refira à flecha e ao pênis. Como em muitas sociedades indígenas, para os aché, a concepção não se dá em um único ato, pois o feto deve ser constantemente engendrado e fortalecido, consubstanciado durante a gestação. Nas ocasiões de nascimento, primeira menstruação ou aborto, os caçadores-genitores tornam-se *bayja*, “o que atrai os animais”; não apenas a caça em abundância, mas também outros predadores. “*Ache bayja bu bai pu iko mbá*”: “Achê animal-atrair quando animal ruidoso (jaguar) acudir todos”, ou “quando um Achê está *bayja*, todos os jaguares chegam.”⁴⁴ É preciso então se purificar com o sumo da liana *kymata* e sair para caçar o animal-acompanhante, *bai eté ri-vá*, espécie de alter-ego do caçador. “Este acompanhante do corpo-nome (nome e corpo se designam com a mesma voz *eté*) é o que atrai o jaguar.”⁴⁵ Cada animal, humano ou não-humano, tem um companheiro, *ijagi*, fornecedor do *bykwa*, que vinga sua morte. O jaguar, predador por excelência, é o único que não necessita de um companheiro-vingador. Se um aché for devorado por um jaguar, torna-se parte deste, e pode voltar na forma do felino para ameaçar os ex-companheiros. Uma mulher é capaz de reconhecer num animal caçado um ex-companheiro, e chorar por ele. O estado de *bayja*, entre a possibilidade da vida e da morte, é a manifestação da ambiguidade ontológica. “Estar *bayja* é então existir na ambiguidade, é ser ao mesmo tempo caçador e presa”⁴⁶.

O que faz de um caçador um bom caçador (*bretete*), para que não se torne a presa de outrem? Sem dúvida, um de seus principais elementos é sua arma: o arco (*rapá/dapá*) e a flecha (*machi*). Mais que um instrumento ou artefato técnico que serve a uma finalidade extrínseca, o arco estabelece com seu portador uma relação tanto extensiva (um como extensão do corpo do outro) quanto intensiva (uma afinidade corporal inextrincável). Desde a confecção do arco e das variadas

⁴³CADOGAN, Op. Cit., p. 179.

⁴⁴CADOGAN. “Especulaciones en torno al Bai eté ri vá Guayaki”. *América Indígena*, Vol. XXV, n.3, 1965, p. 308-309. O mesmo exemplo é dado por CLASTRES, 1995, p. 22.

⁴⁵CADOGAN, 1968, p. 15 e p. 49.

⁴⁶CLASTRES, 1995, p. 23.

formas, matérias e comprimentos das flechas, ao modo de segurar e disparar, toda uma relação de forças se modela entre os corpos. A confecção do arco deve seguir uma série de disposições da matéria: a madeira mais adequada, que seja a mais resistente e flexível, que suporte o máximo tensionamento sem se romper. A corda (*padá*) de fibras entretecidas (preparada pelas mulheres, exímias trançadeiras) e amarrada às pontas com laços de extrema precisão e firmeza, dá ao arco a sua forma e tensionamento adequados. Tudo isso é feito com mãos e pés, dentes e conchas de polir, num jogo de forças que conforma o homem e seu elemento, um ao outro, e o quanto de tensão ambos suportam juntos.

A flecha, a mais fina arte do caçador, comporta um conjunto de combinações possíveis. Enquanto o arco é formado por madeira e fibra numa relação de máxima tensão e flexibilidade, a flecha é confeccionada com madeira e pluma, numa proporção que lhe confira máxima leveza e equilíbrio.⁴⁷ Em seus extremos, a ponta e a cauda devem se compor numa aerodinâmica que garanta perfeito alcance e precisão: do outro lado da ponta, longa e pesada, amarram-se duas plumas timoneiras, como duas asas paralelas, alinhadas à face da flecha. O tamanho da madeira, o formato da ponta, a disposição das plumas, tudo varia conforme o alvo que se pretende atingir: a espécie animal, se é grande ou pequena, terrestre ou arbórea, solitária ou gregária; e a distância que se deve calcular até ela: nem muito perto, nem muito longe. Para cada espécie, uma flecha específica.⁴⁸ Como se a ponta que entra na carne descobrisse o cerne de seu ser, onde a vida se aloja. Os caçadores são profundos conhecedores da anatomia e do comportamento animal. A mira e o disparo envolvem o corpo inteiro, todos os sentidos e músculos do caçador. Com os pés fincados no chão ou no arco, estirando-o na longitude de seu corpo, o caçador dispara o projétil como se ele mesmo se lançasse, voando, de ponta e pluma, sobre sua presa.

Mas um bom arco, uma boa flecha e uma boa pontaria ainda não são tudo; consistem apenas na preparação para a caça. Assim como não se procura qualquer

⁴⁷“As flechas são graciosas e leves, comparadas com os arcos, pesados e sem ornamentos.” (VIVANTE; GANCEDO, Op. Cit., p. 45.)

⁴⁸Existem ao menos três tipos de pontas flechas: 1) tipo cônico, para caçar pássaros; 2) dentado de um dos lados, tipo arpão, para presas de pequeno porte; e 3) tipo lança, para presas maiores. “Na maioria dos casos, as pontas arponadas ou de faca pesam mais que todo o resto da flecha.” (VIVANTE; GANCEDO, Op. Cit., p. 47.)

animal, não se dispara aleatoriamente quando se o encontra. Às vezes, deixar escapar é a melhor estratégia quando não se está seguro que a presa será pega. Questão de mira e, principalmente, de momento oportuno. A caça compreende um ritmo entre a velocidade da presa e a do caçador, como uma dança. Porém, o objetivo da caça não consiste simplesmente em *capturar* a presa – há escolhas a serem feitas, pois nem tudo serve ou pode ou deve ser obtido –, antes, consiste em *captar* a presa, encontrar-se com ela e entrar numa relação que se estabelece enquanto um jogo incerto de perseguição, dissimulação e a possibilidade de fuga. “Toda caçada gravita em um campo de incerteza que, na falta de visão na floresta densa e úmida, só é garantido segundos antes da morte do animal que, por incrível que possa parecer, encontram inúmeras possibilidades de fuga.”⁴⁹ Tal incerteza não é apenas um estado psicológico, e encontra sua máxima expressão na linguagem. Na gramática Aché, não existe marcação de presente, de modo que todo evento narrado aponta para uma ação imediatamente anterior ou posterior à fala. Todas as temporalidades (passado, futuro e não-futuro) comportam incerteza, e “o grau de incerteza pode aumentar com um afastamento do evento descrito do presente”⁵⁰, sendo o futuro o que contém maior grau de incerteza.

Aqui não se vê ao longe – o céu só aparece em fragmentos entre as copas das árvores –, mas sempre de perto – pequenos sinais, como um musgo indica a direção do sol, um graveto quebrado a passagem de um animal, um zumbido a proximidade de uma colmeia, um vento a vinda de chuva. Nesse espaço denso e emaranhado da mata, em que a visão é sempre limitada, é preciso, sobretudo, saber escutar, compreender e se comunicar com outras espécies, isto é, estabelecer uma “comunicação entre-espécies”, ou melhor, transespecífica⁵¹. “A linguagem da caça é uma espécie de linguagem da mata, e tanto floresta quanto caçadores precisam ser ‘políglotas’.”⁵² Ou seja, mais que conhecer a linguagem dos animais e das plantas, é preciso falar outra língua. Além de hermenêuta selvagem, o caçador deve ser um bom tradutor. E enquanto tradutor, ocupa um espaço *entre* as línguas,

⁴⁹ GARCIA, Uirá. Caça (verbetes). *Teoria e Cultura*: Revista da Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFJF. Vol. II, n. 2, 2016. [s.p.]

⁵⁰ ROESSLER, Op. Cit., p. 97, n. 64.

⁵¹ HAUCK, Op. Cit., p. 93.

⁵² GARCIA, Op. Cit.

a linha de tangência, o limite entre elas, onde a linguagem mesma esbarra em seu limite último: o silêncio.

Para uma verdadeira etnografia da caça, somente uma gramática da língua não será suficiente. Uma *antropologia do silêncio*, dos chamados, gemidos, imitações e outros aspectos não-verbais, é tão importante quanto as muitas horas de narrativas míticas ou discursos cerimoniais.⁵³

Em algumas ocasiões, os caçadores aché utilizam um sistema de comunicação sem sons, com expressões faciais e gestos labiais, ora curtos ora longos, quase imperceptíveis. Uma linguagem visual, sonora, olfativa, tátil, em suma, todos os sentidos são requeridos.⁵⁴

A caça não é apenas persecução. Há uma arte da sedução, da atração, de trazer a presa para si. Armadilha ou emboscada, a espreita pressupõe um conhecimento ecológico e etológico, dos hábitos e do habitat do outro, e ser capaz de se instalar num espaço de indiferenciação, de imperceptibilidade para o outro e de permeabilidade com o ambiente, ou ainda, ser capaz de se passar como *presa da presa*. Caçador e caça conhecem muito bem os hábitos um do outro. Trata-se, em suma, de uma “afinidade com o inimigo”⁵⁵.

A arte da caça postula dois preceitos ético-ecológicos fundamentais: generosidade e resolução. O primeiro estabelece que um caçador jamais deve comer da própria caça. Este princípio permite maior distribuição social dos recursos e impede o acúmulo individual. O segundo implica autocontrole, paciência, calma, espera. “Todo o problema está em equacionar esse autocontrole, essa calma, com as caçadas, atividades carregadas de violência e tensão permanente. É isso que separa jovens caçadores dos caçadores experientes”⁵⁶. Portanto, a caça não tem

⁵³Ibid. [Itálico acrescentado]

⁵⁴“Junto aos sons, encontramos odores, movimentos, emoções, texturas e outras sensações que compõem um elaborado quadro de conhecimento operado fundamentalmente pela caça na América do Sul Tropical”. GARCIA, Op. Cit.

⁵⁵DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 261.

⁵⁶GARCIA, Id.

nada de uma busca desesperada por recursos, e agrega um conjunto de valores éticos, saberes práticos, estratégias políticas.

Uma vez que todo ser é potencialmente pessoa e simultaneamente predador e presa, a caça é, em última instância, uma arte política. “Caçar não é simplesmente matar animais, é *contrair uma dívida* a seu respeito, dívida de que se libera refazendo a existência, na palavra, dos bichos que se matou.”⁵⁷ O caçador canta em homenagem e respeito ao animal, fala com ele como a um outrem. Pois a dívida, como fundamento da política, coloca os pares numa relação de desigualdade e desequilíbrio que os rituais, como contra-prestação, devem constantemente equacionar, ou melhor, vingar. Pois toda forma de consumo contém em si, virtualmente, a consumação do canibalismo.⁵⁸ Todavia, para os Aché, a diferença entre animal humano e não-humano não é essencial, e sim circunstancial. “Desse ponto de vista, o Aché assassinado se encontra diretamente identificado a um animal abatido na caça.”⁵⁹

Aliás, a antropofagia é uma de suas predileções. Quando lhes perguntam por que comem seus mortos, a principal razão é “a doçura incomparável da carne humana”⁶⁰. Os Aché “comem todos os seus mortos, crianças adultos ou velhos, sem exceção, e comem integralmente tudo o que se pode imediatamente consumir: carne, entranhas, miolo do osso.”⁶¹ A carne moqueada é repartida entre os membros do grupo e os companheiros de outras bandas, à exceção dos parentes mais próximos (pai/mãe, esposo/esposa, irmão/irmã) e, no caso de assassinato, do assassino e seus consortes.⁶² As mulheres grávidas preferem comer o pênis, a fim de dar à luz um menino, enquanto o cérebro é destinado aos jovens, a fim de

⁵⁷ CLASTRES, 1995, p. 100. [Itálico acrescentado]

⁵⁸ “O fantasma do canibalismo é o equivalente ameríndio do problema do solipsismo: se este deriva da incerteza de que a semelhança natural dos corpos garanta a comunidade real dos espíritos, aquele suspeita que a semelhança dos espíritos possa prevalecer sobre a diferença real dos corpos”. VIVEIROS DE CASTRO, Op. Cit., pp. 132-133.

⁵⁹ CLASTRES, Pierre; SEBAG, Lucien. *Cannibalisme et mort chez les Guayakis (Achéns)*. *Revista do Museu Paulista*, XIV, 1964, p. 6.

⁶⁰ CLASTRES, Hélène. Op. Cit., p. 69.

⁶¹ Ibid., p. 68.

⁶² Hélène Clastres aponta uma dupla inversão em relação à antropofagia Tupinambá e Yanomami: os Aché “comem a carne, não os ossos, e são os aliados ou estrangeiros que comem os mortos, não os parentes.” (Ibid., p. 69.)

que sejam mais inteligentes. Ao invés de enterrar seus mortos, os Aché de Yñarö consomem seu corpo, como forma de “encorporar” seu *bykwa* e evitar que a alma do defunto volte para se vingar: não há violência, mas “canibalismo afetivo”⁶³. Assim, fazem “de seu estômago a sepultura última dos companheiros.”⁶⁴

A predação, de que o canibalismo é apenas parte e consequência, não se restringe aos humanos, pois engloba os animais, os espíritos, as plantas, as pedras e os astros. O eclipse lunar é a lua devorada por um jaguar. O parasitismo das plantas estende o sistema predatório por toda parte. “Inúmeras lianas passam de um ramo ao outro, impedindo as madeiras mortas de tombar sobre o solo; a quantidade de plantas parasitas de toda sorte é tal que se torna impossível distinguir as espécies nessa massa viva de vegetação.”⁶⁵ Todo ser, na qualidade de caçador e caça, é sujeito a devorar e ser devorado. Em suma, a predação mútua generalizada é um princípio cosmológico selvagem⁶⁶.

A caça, em sua ambiguidade fundamental – ato e efeito –, confunde ação e paixão, verbo e substantivo. Isso se torna especialmente notório na gramática da língua aché. Em um “sistema linguístico isolante”⁶⁷, ao contrário dos aglutinantes, como o tupi-guarani, as frases são compostas por partículas que, separadas, são assignificantes. Nessa língua, não existem prefixos, apenas sufixos restritos, e não há concordância morfológica de pessoa e número, que na guarani é marcada pelos prefixos. Como consequência, não há marcação morfológica de hierarquia nem sistema de referência cruzada (*cross-reference*).⁶⁸ Ademais, não há uma morfologia claramente nominal ou verbal. A marcação de pessoa é feita apenas “a partir de pronomes pessoais (possessivos) livres (sem a presença de qualquer morfema/prefixo de concordância)”.⁶⁹ Por exemplo: “*cho wata-we*”, pode ser versado tanto por “eu andei” quanto por “o meu andar”; e “*cho achi-we*”, pode querer

⁶³MÜNZEL. Op. Cit., p. 89.

⁶⁴CLASTRES, 1995, p. 230.

⁶⁵VELLARD, Op. Cit., p. 21.

⁶⁶Entenda-se “selvagem” não no sentido moralmente negativo e historicamente involutivo, sinônimo de “primitivo” ou “arcaico”, ou contrário de “civilizado”, mas no sentido topológico, de *habitante da selva*.

⁶⁷ROESSLER, Op. Cit., p. 68.

⁶⁸Ibid., p. 68.

⁶⁹ROESSLER, Ibid., p. 76.

dizer tanto “eu (era) doente” quanto “[existia] uma doença/dor com respeito a mim”.⁷⁰

Na língua aché⁷¹, não há distinção lexical entre verbo e substantivo, ou seja, atividade e substância, estado ou processo.⁷² Assim, uma onça pode ser tanto um substantivo quanto uma qualidade ou um verbo. Esse modo de dizer compreende uma inseparabilidade entre pensamento e mundo, isto é, uma indiscernibilidade entre pensar e ser pensado. Ao contrário da concepção ocidental moderna da língua como sistema de signos abstratos e arbitrários, apartado da realidade referente, e que serve apenas para a comunicação entre sujeitos, a “linguagem não é um símbolo ou representação do mundo, mas uma parte dele.”⁷³ Trata-se de uma língua viva que se constitui *com e no* mundo, e não *sobre* ele.

Uma língua anímica, e não adamítica, na medida em que reconhece linguagem em todos os seres, ao invés de cria-la *ex nihilo*. Apesar disso, não se encontra na língua aché uma palavra específica que designe explicitamente a “linguagem”.⁷⁴ A palavra mais próxima, *djawu*, se refere mais a narrativas, mitos, sons animais ou outra língua. Não que os Aché não pensem sua língua, mas talvez não faça sentido para eles uma objetificação ou duplicação reflexiva da linguagem e do pensamento. Pois pensar, nesse sistema predatório, é, de antemão, pensar o pensamento de outrem, é “encorporar” o ponto de vista do outro. Pensamento é tradução. E na qualidade de tradutores, encontram-se sempre numa relação imersiva com outras linguagens. A língua aché, em particular, seria tão-somente um aspecto, uma face ou uma dobra da realidade, ou seja, uma das múltiplas formas de engendramento do mundo. Trata-se, pois, de uma “língua de contato”⁷⁵, que absorve, incorpora e

⁷⁰ Ibid., p. 116.

⁷¹ Assim como na hipótese de uma língua Proto-Tupi-Guarani, espécie de Pré-Babel Tropical, que etnógrafos pretendem reconstruir a partir dos fragmentos das variações linguísticas locais.

⁷² ROESSLER, Ibid., pp. 113-14

⁷³ HAUCK, Op. Cit., p. 95.

⁷⁴ “A ausência virtual de qualquer teoria local explícita da linguagem entre os Aché não é uma surpresa. Nenhum mito de origem fornece uma explicação de como ou quando os humanos começaram a falar ou se comunicar. A linguagem não aparece como um objeto discursivo em toda sua mitologia e não há crenças formuladas explicitamente sobre a linguagem ou a natureza da fala. E não encontramos um termo facilmente traduzível como ‘linguagem’ no léxico Aché.” (Ibid., pp. 113-114.)

⁷⁵ ROESSLER, Op. Cit., p. 100.

transforma constantemente outras línguas. Em suma: um canibalismo linguístico.

A linguagem, em última instância, não serve para a comunicação. A língua, que se confunde com outros sons da floresta, encontra sua força expressiva no cantar (*pre'e*) aché.⁷⁶ O canto começa com uma vocalização intermitente (*e, e, e...* cantam os homens; *m, m, m...* as mulheres) até acabar o fôlego e instaurar um estado de transe. A canção lamuriosa das mulheres (*chenga*) é o transmutador sonoro das passagens entre os estados humano-animal-vegetal. Seu canto traz a chuva, que faz os mortos arvorescerem, completando o ciclo das transformações. “*Epware kware waxurô veja puku paxave*: Nossa canção são os magníficos taman-duás que longe deixamos, a cabeça dobrada sobre os braços cruzados.”⁷⁷ O canto dos homens é entoado à noite, entre o sono e a vigília, ao redor da fogueira. Nele exaltam-se as habilidades dos caçadores que, alinhados em grupo, procuram se diferenciar ao máximo um do outro.⁷⁸ Cada qual começa com um som tímido, um quase grunhido, e, aos poucos, alça a voz em amplitude, seguido, um a um, pelos companheiros. Cada um, a seu tempo e a seu modo. “É pelo canto que ele chega à consciência de si mesmo como *Eu* e ao uso desde então legítimo desse pronome pessoal. O homem existe para si em e por seu canto, ele mesmo é o seu próprio canto: eu canto, logo existo.”⁷⁹ Distorcendo as palavras, modulando a voz, fazem a própria linguagem nomadizar.

A gramática dessa língua nômade, cuja ausência de hierarquia e referência cruzada possibilita entender um sufixo ora como pronome ora como verbo, permite interpretar o canto do caçador não tanto como um elogio a si mesmo, mas como uma elegia à caça. “O caçador não apenas caça, senão também canta sua

⁷⁶Segundo Clastres, o canto permite “negar justamente a função de comunicação da linguagem”. (CLASTRES. 2012, p. 139.) Os cantos e as narrativas recolhidos por Clastres durante sua estadia com os Aché em 1963 podem ser ouvidos no sítio do Centre de Recherche en Ethnomusicologie: <https://archives.crem-cnrs.fr>

⁷⁷Canção (*chinga*) de Kanexirígi. (MÜNZEL, Op. Cit., pp. 121-124.)

⁷⁸De acordo com Renato Sztutman, “os caçadores guayaki buscam diferenciar-se pelos seus cantos solitários, ‘hinos de sua liberdade’, odes a si mesmos, cujo objetivo deixa de ser servir à comunicação e à troca para se tornar um escape anti-social, uma remodulação da subjetividade”. (SZTUTMAN, Renato. Religião nômade ou germe do Estado? Pierre e Hélène Clastres e a vertigem tupi. *Novos estudos CEBRAP*, n.83, março 2009, p. 151.)

⁷⁹CLASTRES, 2012, p. 141.

caçada, com o qual fomenta as constantes transformações necessárias”⁸⁰. Além de narrarem os acontecimentos durante uma incursão na floresta, as canções dos homens, assim como das mulheres, reiteram os encontros e passagens entre as formas estativas dos seres. Canção e caça formam um par, entre o passado e o futuro, no espaço temporal da incerteza. São móveis no movimento contínuo do ciclo das transformações; um ciclo que jamais volta ao mesmo ponto, e que, nomadizando, atravessa toda a floresta.

Pensar a caça implica fazer do pensamento uma modalidade de caça. Uma filosofia *como* caça, muito mais que *da* caça, significa pôr-se numa relação com a presa como com outro caçador – não com o outro de si-mesmo, mas com o si-mesmo do outro. Nesta filosofia venatória, pensar o pensamento consiste em se apropriar, ou melhor, encorporar o pensamento do outro, um pensamento outro – para dizer com Viveiros de Castro: um canibalismo metafísico.⁸¹ O filósofo-caçador, ou caçador-filósofo, igualmente coletor, deve estar atento muito mais às variações sensíveis da paisagem que à sua monótona identidade. Pois importa menos alcançar o objetivo que a incerteza da busca. É preciso, portanto, exercitar uma arte da escuta e do silêncio, da espera e da espreita, da percepção e da emissão de sinais; saber atravessar a floresta do pensamento como se a presa – o conceito – pudesse, numa reviravolta repentina, tornar-se o predador. O pensamento, assim, encontra-se em sua ambiguidade: ser, ao mesmo tempo, caçador e caça. A caminhada é lenta, sinuosa, intermitente. Não se atravessa de um lugar a outro, entre um ponto de partida e de chegada; cada parada é apenas uma etapa do percurso.

“*Aché, Aché beté ma ri... bo o*”: “Aché, Aché já deixaram de ser...
oh oh”⁸²

⁸⁰MÜNZEL, Op. Cit., p. 92.

⁸¹Cf. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

⁸²Canto (*pre'è*) de Jyvuukúgi. *Beté/mbeté*, segundo Cadogan, “encerra o significado de completamente distinto, totalmente mudado.” A raiz *-te* é traduzida por “erro, desigualdade, diferença, outro”. *Bo o* é uma interjeição que indica o fim de estrofe de um canto. CADOGAN, 1968, Apendice I-II.

Referências bibliográficas

- CADOGAN, Léon. Algunos textos Guayakí del Yñaró. *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 54 n°1, 1965.
- _____. *Diccionario Guayaki-Español*. Avant-propos de Pierre Clastres. Paris: Musée de l'Homme, 1968.
- _____. "Especulaciones en torno al Bai eté ri vá Guayaki". *América Indígena*, Vol.XXV, n.3, 1965.
- CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO (Org.). *Catálogo Museo de Arte Indígena*. Assunción: Arte Nuevo, 2008.
- CLASTRES, Hélène. "Rites funéraires Guayaki". In: *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 57, 1968.
- _____. "Ethnologie des Indiens Guayaki. La vie sociale de la tribu". *L'Homme*, tome 7, n°4, 1967.
- _____. "O Arco e o Cesto". *A Sociedade Contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Crônica dos índios Guayaki: o que sabem os Aché, caçadores nômades do Paraguai*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- CLASTRES, Pierre; SEBAG, Lucien. Cannibalisme et mort chez les Guayakis (Aché). *Revista do Museu Paulista*, XIV, 1964.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2010.
- ESCOBAR, Ticio. *La belleza de los otros: Arte indígena del Paraguay*. Asunción: Servilibro, 2012.
- GARCIA, Uirá. Caça (verbetes). *Teoria e Cultura: Revista da Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFJF*. Vol.II, n.2, 2016.
- GODOY, Lucio. "Textos Aché: Ciclo Mberendy con vocabulario anexo". *Suplemento Antropológico*. Universidad Católica de Asunción: Revista del Centro de Estudios Antropológicos, vol.XVII, n.1, junio 1982.
- HAUCK, Jan David. *Making Language: The Ideological and Interactional Constitution of Language in an Indigenous Aché Community in Eastern Paraguay*. Los Angeles: University of California, 2016. (Thesis)

- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- _____. *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London & New York: Routledge, 2000.
- KOHN, Eduardo. *How forests think: toward an anthropology beyond the human*. Berkeley: University of California Press, 2013.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- MELIÀ, Bartolomeu; et al. *La agonía de los Aché-Guayakí: historia y cantos*. Asunción: CEADUC, 1973.
- ROESSLER, Eva-Maria. *Aspectos da gramática ache: descrição e reflexão sobre uma hipótese de contato*. Campinas: IEL/Unicamp, 2008. (Dissertação de mestrado)
- SUSNIK, Branislava. *Estudios Guayakí. Vocabulario Ache*. Asunción: Museo Etnográfico Andrés Barbero, 1961.
- SZTUTMAN, Renato. "Religião nômade ou germe do Estado? Pierre e Hélène Clastres e a vertigem tupi." *Novos estudos CEBRAP*, n.83, março 2009.
- TURGUÊNIEV, Ivan. *Memórias de um caçador*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- VELLARD, Jean-Albert. *Une civilisation du miel. Les Indiens Guayakis du Paraguay*. Préface de P. Rivet. Paris: Gallimard, 1939.
- VIVANTE, Armando; GANCEDO, Omar Antonio. "Sobre el arco y la flecha de los guayaquí." *Revista del Museo de La Plata (Nueva Serie)*, tomo VII, Antropología n.40, 5 de noviembre de 1968.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". *Mana* 2(2), 1996.
- _____. *Metafísicas canibais*. Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Imagem e catástrofe: algumas questões a partir da obra de Harun Farocki

VINICIUS PONTES SPRICIGO¹

O *Museo Colonial Charcas* da *Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca* possui uma das mais importantes coleções de pinturas dos séculos XVII e XVIII. Entre outras obras notáveis abrigadas no *Palacio de Gran Poder*, uma imponente construção colonial com paredes brancas características da cidade de Sucre, na Bolívia, está a monumental tela de Gaspar Miguel Berrío, *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí*, com 162 centímetros de altura e 263 centímetros de largura. Visitar o museu é uma experiência contraditória típica dos países latino-americanos. A riqueza do acervo com belíssimos exemplares do Barroco andino e da escola cusquenha contrasta com a precariedade institucional do museu universitário. Apesar dos esforços de gestores e funcionários empregados na salvaguarda desse importante patrimônio, muitas pinturas estão guardadas nos porões da antiga casa colonial, em condições muito distintas dos padrões internacionais de conservação. A princípio, tais diferenças são compreensíveis, pois instituições locais como o *Museo Colonial Charcas* estão realmente distantes dos grandes museus globais e dos seus parâmetros de gestão.

¹ Professor adjunto do Departamento de História da Arte da UNIFESP. E-mail: vinicius.spricigo@unifesp.br

No entanto, o fato da arte colonial latino-americano ter recebido nos últimos anos grande atenção de instituições renomadas como a *Getty Foundation*, em Los Angeles, e o *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, em Madri, faz com que esse distanciamento mereça ser colocado em questão.

Recentemente, obras de instituições bolivianas e peruanas viajaram até a Europa para serem apresentadas na exposição *Principio Potosí*, sobre a qual falaremos mais adiante, e pesquisadores europeus acompanhados de brasileiros foram aos Andes conhecer os acervos do *Museo Colonial Charcas*, da *Casa Nacional de la Moneda*, do *Museo Nacional de Etnografía y Folklore*, entre outros.

No final de abril de 2016, um grupo formado por alunos e professores da Universidade Federal de São Paulo e da Universidade de Zurique viajou por Buenos Aires, Sucre e Potosí. A viagem de estudos fez parte de um grande projeto, *New Art Histories: Relating Ideas, Objects and Institutions in the Latin American World*, financiado pela *Getty Foundation* e coordenado por Jens Baumgarten e Tristan Weddigen. Das abordagens transculturais e transhistóricas que correspondem às demandas de uma história da arte global, discutidas pelo grupo durante um seminário de três dias na Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), nos interessa sobremaneira a possibilidade de construção de novos referenciais metodológicos para a história da arte. O presente texto é resultado tanto dessas discussões, da qual participamos por meio da viagem de estudos *The Baroque and Neobaroque as Contact Zones* na Argentina e Bolívia, quanto de algumas reflexões metodológicas que surgiram a partir do vídeo do cineasta, escritor e artista Harun Farocki² chamado *Das Silber und das Kreuz* (A prata e a cruz, 2010). Nos interessa aqui o modo como Farocki elaborou através de sua obra, sobretudo nos filmes ensaísticos, maneiras inovadoras de analisar imagens, inclusive o referido quadro de Berrío representando o Cerro Rico de Potosí. Antes de tratar da obra de Farocki, falaremos um pouco sobre o estudo do “Barroco

²Internacionalmente reconhecida, a obra cinematográfica de Harun Farocki (1944-2014) inclui mais de uma centena de filmes para a televisão e o cinema. Farocki participou de duas edições da documenta de Kassel (1997 e 2007) e das Bienais de São Paulo (2010) e Veneza (2015), entre várias outras exposições individuais e coletivas em museus e galerias. Ele foi editor da revista *Filmkritik* (1974-1984) e professor visitante da Universidade da Califórnia (1993-1999) e da Academia de Belas Artes de Viena (2004-2011).

global”³.

O adjetivo global pode dar a falsa impressão de que se trata tão somente de pensar o Barroco para além de divisões geográficas. O estudo do Barroco fora do continente europeu, sobretudo nos territórios que foram antigas colônias Ibero-americanas, abriu outras perspectivas no âmbito da história arte. Nas últimas décadas foi possível repensar uma historiografia até então escrita insistentemente da perspectiva dos colonizadores e formular novos paradigmas a partir das relações entre a arte européia e colonial.⁴ No entanto, como afirma Helen Hills, o grande potencial do Barroco reside no tempo histórico: “Baroque enables – arguably, it demands – a radical rethinking of historical time – and a rethinking of familiar history. It permits a liberation from periodization and linear time, as well as from historicism.”⁵

Para Hills, repensar o Barroco global significa sobretudo pensá-lo “através” das cronologias do moderno e do contemporâneo. Um exemplo dessa abordagem transversal pode ser encontrado na aclamada exposição *Principio Potosí*, realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri, na Haus der Kultu-

³Os estudos sobre o Barroco discutidos em Farago et al. (2015) e durante a referida viagem de estudos fazem parte de um movimento mais abrangente dentro do campo da História da Arte de revisão epistemológica e paradigmática iniciado a partir dos discursos pós-modernos e pós-coloniais. Esse revisionismo, muitas vezes motivado ou acompanhado por mega-exposições de arte e instituições situadas no hemisfério norte, abriram novos espaços para a produção historiográfica sobre a arte colonial e colocaram em uma perspectiva global os estudos sobre o Barroco (Baumgarten; Tavares, 2013). Certamente tal movimento não se limita aos estudos sobre a arte colonial, Hans Belting no projeto *Global Art and the Museum* adota uma perspectiva semelhante à arte contemporânea, entretanto em contraste o Barroco global nos interessa aqui justamente pela possibilidade de se repensar as origens do moderno e dos processos de circulação de imagens em escala mundial a partir de um caso específico, a exposição *Principio Potosí* que nos levará à obra de Harun Farocki. Nesse sentido, no presente texto vamos nos focar nas colônias espanholas, uma vez que este foi o recorte feito pela exposição. Para uma revisão historiográfica da arte barroca no Brasil, ver Baumgarten; Tavares (2013).

⁴BAUMGARTEN, J.; TAVARES, A. “O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas”. In: *Perspective [Online]*, 2 | 2013, p. 07.

⁵HILLS apud FARAGO, C.; HILLS, H.; KAUP, M.; SIRACUSANO, G.; BAUMGARTEN, J.; JACOVIELLO, S. “Conceptions and reworkings of baroque and neobaroque in recent years”. In: *Perspective [Online]*, 1 | 2015, p. 43.

ren der Welt, em Berlim, e nos Museo Nacional de Arte e Museo Nacional de Etnografía y Folklore, em La Paz, curada por Max Jorge Hinderer, Alice Creischer e Andreas Siekmann. A exposição adotou um método que justapõe o modelo colonial de exploração do trabalho empregado pelos espanhóis e as condições atuais de trabalho no mundo globalizado, por meio do diálogo entre obras de arte do período colonial e trabalhos artísticos contemporâneos.

A exposição foi organizada, segundo Bernd Scherer, diretor de *Haus der Kulturen der Welt*, na forma de um gabinete de curiosidade, uma sala onde nos séculos XVI e XVII se reuniam os mais diversos objetos segundo a ideia barroca de obra de arte total:

El principio estructurador fundamental de la obra de arte total *Principio Potosí* es la transgresión. Por ello, anula algunas de las categorías centrales con las que la modernidad occidental ordenó el mundo, como la concepción lineal del tiempo, que parte de la idea de un progreso hacia el futuro. La exposición superpone los niveles temporales de los siglos XVI y XVII de nuestro presente. De esta forma, el pasado colonial y sus mecanismo de poder y legitimación se vuelven parte del mundo contemporáneo en nuestra consciencia.⁶

Tal reflexão historiográfica expressa na forma de um gabinete de curiosidades contemporâneo, ligando passado e presente, foi organizada por meio de pinturas e objetos emprestados de museus sulamericanos, em sua maioria nunca antes exibidos na Europa, e trabalhos comissionados especialmente para a mostra. Os curadores buscaram, por um lado, politizar a sua atuação, pensando a curadoria não como uma profissão, mas como “una forma de indagar cómo el artista puede continuar su trabajo bajo las condiciones políticas actuales.”⁷ Na prática, isso significava romper com a lógica na qual o curador seleciona trabalhos acabados, para em vez disso expor e elaborar um processo participativo com os artistas, no

⁶CREISCHER, A.; HINDERER, M.; SIEKMANN, A. (Ed.). *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* Madri; Berlin: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Haus der Kulturen der Welt, 2010, p. 04.

⁷Ibid., p. 12.

qual seria desenvolvido algo conjuntamente, envolvendo os artistas nas tomadas de decisão. Por outro lado, os curadores buscaram instituições, curadores e comunidades na América do Sul com o objetivo de negociar empréstimos de seus acervos para a exposição. Nesse caso, os desafios foram os altos custos de transporte e seguro das obras e a desconfiança das comunidades locais.

Todo parece indicar que en ambos casos nosotros mismos somos los desencadenantes de un proceso que llamamos “fetichización”, es decir, de una atribución de valor que siempre es hostil a su entorno porque puede significar para las comunidades una amenaza de robo de los cuadros, bien por parte de bandas de compradores privados, o por parte del propio gobierno o de museos nacionales europeos.⁸

Para os curadores, o processo de fetichização desses objetos, do qual eles também fazem parte, revelava a eles próprios a expropriação e a violência do processo de colonização. A desconfiança das comunidades que dificultava o empréstimo das obras advinha do roubo de seus bens culturais que fez parte do modelo epistemológico de constituição dos museus modernos. Vale lembrar que a questão da procedência dos acervos etnográficos está atualmente em debate na Europa, como por exemplo na Alemanha, onde a construção do Humboldt Fórum para abrigar a coleção do Museu Etnológico de Berlim está baseada justamente no modelo do antigo gabinete de curiosidades do Palácio Prussiano⁹. Igualmente problemática foi a relação com as instituições e curadores locais, pois como mencionamos na abertura deste texto, as suas necessidades estão muito distantes da dinâmica global de museus como o *Reina Sofia*. Aliás, pode-se indagar se, de fato,

⁸Ibid., p. 18.

⁹Em 2002, o Parlamento Alemão decidiu demolir o Palácio da República da Antiga República Democrática Alemã e no seu lugar levantar um edifício moderno nas dimensões do antigo Palácio de Berlim, reconstruindo três fachadas barrocas e o pátio interno, projetados por Andreas Schlüter na segunda metade do século XVII. Também ficou decidido na época que o nome do edifício seria trocado para Humboldt-Forum e que ele serviria para exibir as coleções de arte não europeias dos Museus Estatais de Berlim, cujas origens remontam ao Kunstkammer instalado por Friedrich Wilhelm no palácio. Cf. HINTERKEUSER, G. (Org.) *Wegen für das Berliner Schloss / Humboldt Forum: Wiederaufbau und Rekonstruktion zerstörter Residenzschlösser in Deutschland und Europa (1945-2007)*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2008. p. 13.

essa lógica contemporânea de circulação de imagens, que responde às demandas de instituições localizadas em centros hegemônicos, atende aos interesses dos museus latino-americanos ou se esta não seria justamente uma forma de manter a hegemonia dos primeiros no contexto atual de globalização cultural. De qualquer modo, no âmbito das discussões sobre o Barroco ao qual se limita esse artigo, a exposição aponta algumas questões relevantes acerca das origens da modernidade e da produção e concentração de riquezas em um mundo globalizado.

Em *Principio Potosí*, a noção de princípio tem tanto o sentido de origem, quanto de norma de conduta aplicada à organização do trabalho e da produção e acumulação de riquezas. No primeiro sentido, *Potosí* foi apresentada ao público enquanto um marco originário alternativo para a ideia de modernidade artística. Nas palavras de Manuel J. Borja-Villel:

Sorprende la obcecación con que hemos ignorado que desde el siglo XVI la historia de Europa es inseparable de la de sus colonias, más aún, el hecho contable que no existe modernidad sin las relaciones centro-periferia que se inauguran con los procesos coloniales. [...] No existe un único origen de la modernidad desde el momento que la modernidad misma implica procesos de diseminación, contaminación y permeabilidad que desestabilizan la misma noción de origen.¹⁰

Trata-se, portanto, de compreender a modernidade artística para além das suas delimitações geográficas e cronológicas usuais; uma modernidade que não se restringe ao eixo Europa-América do Norte, mas tem uma dimensão global, e cujas origens remontam aos processos de disseminação, principal mas não exclusivamente, de imagens religiosas no período colonial. Durante a colonização espanhola, as imagens desempenharam um papel importante na catequização dos indígenas e influenciaram a organização social e econômica das colônias. Através da Contra-reforma, a Igreja Católica combateu a iconoclastia protestante e buscou na evangelização das colônias a expansão de seu domínio ameaçado em território europeu. Reproduções e pinturas foram trazidas ao continente sul-americano e

¹⁰ CREISCHER; HINDERER; SIEKMANN, op. cit., p. 03.

escolas foram criadas para ensinar aos habitantes locais, em sua maioria indígenas, o ofício das artes. Nesse contexto, se estabelece uma complexa relação entre o uso das imagens na catequização dos povos indígenas e a influência de uma iconografia local na representação religiosa de matriz europeia.

Um exemplo digno de nota é uma pintura anônima encontrada na *Casa de Moneda*, em Sucre, representando a Virgem Maria. Ela está sendo coroada pela Santíssima Trindade, rodeada por anjos, e no lugar do seu manto se vê o *Cerro Rico de Potosí*. Ao pé da montanha vemos um cacique, possivelmente representando o mito da descoberta da prata por Diego Huallpa, e em primeiro plano o clero e a realeza. Dos dois lados da Virgem do Cerro estão representados a lua e o sol, elementos da cosmogonia indígena. Por um lado, percebemos a identificação que se estabelece entre o culto à Virgem e o mito inca da Pachamama, possivelmente um artifício utilizado pela Igreja para atingir seus objetivos de cristianização¹¹. Por outro, o distanciamento dos modelos trazidos da Europa poderia indicar um sinal da dissidência indígena contra as corporações de ofício criadas que organizavam a produção de imagens na colônia.¹²

Segundo os curadores, a arte religiosa não cumpria somente uma função ideológica, na cristianização dos povos indígenas, mas estava inserida dentro de:

[...] una dinámica decisiva para el desarrollo de la industria, de la banca, de las compañías de comercio coloniales, de sus barcos de guerra, de esclavos, y de la industria agrícola, así como para la expulsión, la depauperación y la utilización de personas como mano de obra. Esta utilización tuvo lugar en Europa y en las colonias a la vez: marcó el comienzo de un sistema que ya desde entonces tenía un alcance global. [...] En esta dinámica se liberaba una producción masiva de imágenes, que primero llegaban por barco a las colonias y, una vez allí, generaban imágenes propias. Aquí mostramos algunas de ellas como testimonios de que la hegemonía cultural no es una dimensión simbólica sino una forma de violencia.¹³

¹¹Ibid., p. 52.

¹²Ibid., p. 126.

¹³Ibid., p. 15.

Nesse sentido, princípio também é entendido como a lógica de funcionamento de um sistema moderno e de alcance global de produção, circulação e acúmulo de produtos, riquezas e imagens. Dessa forma, os curadores assinalam que as condições de exploração vigentes durante o regime colonial produzem efeitos que se fazem sentir nos dias de hoje, inclusive no âmbito da cultura. Como vimos, a violência simbólica ainda se faz sentir na desconfiança das comunidades e dos agentes culturais locais com relação aos interesses das instituições estrangeiras.

Por fim, Potosí é apontado como um exemplo da acumulação primitiva descrita por Marx. Apropriando-se do sistema de mitas, nos quais os indígenas pagavam tributos aos seus líderes, a colonização espanhola criou um intrincado sistema de recompensas e punições condicionando o trabalho da população local na extração da prata:

La mita, es decir, el sistema de trabajo forzado del Virreinato del Perú, no surge de una brutalidad espontánea de la conquista, sino que es la medida de un Estado moderno que suministra a sus empresarios la población que necesitan para la creación de valor. En la mita no existe una asignación fija de trabajadores forzados y trabajadores libres; la alternancia constante de trabajo asalariado y trabajo forzado muestra que en este sistema el trabajo se ha convertido en una mercancía y la supervivencia depende del dinero. Acumulación primitiva es el término que emplea Marx [...] para caracterizar este proceso histórico [...] de relaciones capitalistas [...]. Su importancia reside, sobre todo, en el hecho de que la acumulación primitiva es tratada por Marx como un proceso fundacional, revelando así las condiciones estructurales necesarias para la existencia de la sociedad capitalista. Esto nos permite leer el pasado como algo que sobrevive en el presente.¹⁴

Novamente, os curadores destacam a sobrevivência de algo do passado que pode servir para se pensar criticamente o presente. Deslocar geograficamente e historicamente as origens da exploração do trabalho e da expropriação material

¹⁴Ibid., p. 44.

e simbólica que marcam as condições sociais, econômicas e políticas atuais para a cidade de Potosí abre possibilidade de se pensar em resistências às violências perpetradas em nome da ideia de modernidade. Pode-se refletir ainda sobre como essa violência deixou suas marcas na própria cidade, que foi uma das mais populosas do Século XVII, devido à riqueza produzida com a exploração da prata por meio do sistema de mitas, e cujo declínio pela escassez do minério era evidente na representação feita por Gaspar Miguel de Berrío, datada de 1758, ou seja, realizada após duzentos e cinquenta de exploração do trabalho nas minas que praticamente dizimou a população indígena.

Para a exposição *Principio Potosí*, o cineasta Harun Farocki foi convidado a fazer um trabalho sobre o quadro de Berrío citado acima. O filme de Farocki faz uma decupagem da enorme imagem e analisa sobretudo a exploração dos trabalhadores e o extermínio da população indígena. O filme inicia com a justaposição de dois detalhes da tela de Berrío, uma cruz no topo da montanha e uma abertura que leva às minas de prata. A narração diz que a população indígena quase foi exterminada quando os espanhóis trouxeram a cruz e levaram a prata. Embora não tenha existido escravidão no sentido estrito da palavra, em Potosí, o trabalho forçado praticamente dizimou a maior parte da população indígena.

Em seguida, o cineasta descreve a tela, que apresenta uma panorâmica da cidade rodeada por montanhas e com o Cerro Rico ao fundo. No lado esquerdo vemos um complexo de reservatórios construídos para levar a água por canais e aquedutos para mover as rodas d'água dos moinhos nos locais onde a prata era processada. A arquitetura da cidade era marcada pela divisão de classes. As casas ao centro possuem telhados vermelhos devido ao cozimento e eram habitadas pelos proprietários de minas, administradores da colônia e pelo clero. Nos arredores onde os artesãos e comerciantes viviam, as casas possuem telhas marrons mais simples. Farocki assinala que as habitações dos trabalhadores estão nas periferias da cidade e delas hoje sobraram apenas ruínas, em contraste com algumas construções do centro que permanecem preservadas. Em primeiro plano, podemos ver habitantes de Potosí, espanhóis ou crioulos com vestimentas que indicam a sua posição social. Os trabalhadores indígenas são representados em tamanho menor e não há detalhes que nos permitam identificá-los.

Segundo Farocki, a distinção feita por Gaspar Miguel de Berrío, pintando em

tamanho maior os cidadãos não trabalhadores e omitindo detalhes nas figuras dos operários, não fornece maiores informações sobre as condições de trabalho em Potosí e não permite distinguir, por exemplo, os trabalhadores livres dos forçados. Ademais, nenhuma menção é feita ao genocídio que marcou a colonização espanhola.

Parece razonable suponer que un acontecimiento tan señalado como el descubrimiento de América debería mencionarse en las Escrituras Sagradas'. [...] Esta frase la cita Todorov, y a mí me parece razonable suponer que um episódio que fue el genocidio más grande de la historia debería mencionarse en alguna parte de esta imagen."¹⁵

Isso leva Farocki a concluir o filme com um questionamento acerca dos referenciais metodológicos da história da arte.

Os métodos herdados da história da arte não são suficientes para responder muitas das perguntas acerca da violência da exploração colonial e, portanto, se faz necessário aplicar novas técnicas e abordagens à análise dessas imagens. Em certo sentido, a própria produção artística de Harun Farocki pode ser entendida em grande parte como a análise de imagens por meio do audiovisual. Muitos de seus filmes têm a forma de ensaios nos quais não somente se analisam imagens, mas também o modo como são produzidas, carregam e transmitem significados e como podemos interpretá-los atualmente. Em *Stilleben* (*Natureza Morta*, 1997), ele já comparava os métodos da arqueologia e da história da arte, para comentar uma pintura holandesa do Século XVII que apresenta, em primeiro plano, produtos vendidos em uma feira ao ar livre. Hoje em dia, segundo a narração do filme, os arqueólogos podem comprovar se os produtos retratados na pintura de fato podiam ser encontrados na próspera Holanda do período. Emerge aqui a questão sobre a evidência dada aos produtos na representação artística, em detrimento das figuras humanas e das relações sociais. Assim, o cineasta nos chama a atenção para o fato de que as representações são feitas com intenções, como é colocado por Georges Didi-Huberman em seu ensaio *Cómo abrir los ojos*:

¹⁵FAROCKI apud CREISCHER; HINDERER; SIEKMANN, op. cit., p. 37.

Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que sea pura visión, absurdo intentar descalificar algunas imágenes bajo el argumento de que aparentemente han sido ‘manipuladas’. Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico). Solo los teólogos sueñan con imágenes que no hayan sido producidas por la mano del hombre [...] La cuestión es, más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, que és lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación.¹⁶

Não é casual a aproximação feita por Farocki entre os modos como disciplinas diferentes trabalham os registros materiais do passado. A arqueologia, mas também algumas outras investigações sobre a materialidade, revelam aspectos que escapam ao olhar preso àquilo que as imagens têm a intenção de revelar. Interessam ao autor novas formas de analisar as imagens enquanto resultado de determinados olhares, gestos e pensamentos. Nesse sentido, ele se indaga por qual razão as mercadorias aparecem em primeiro plano na pintura holandesa do século XVII ou porque Berrío representou os trabalhadores em tamanho menor. Muitas vezes aquilo que não pode ser visto, ou está em segundo plano, pode revelar as intenções e propósitos da manipulação de uma imagem.

A comparação de métodos e de imagens é uma constante na obra de Harun Farocki. A utilização da justaposição de imagens ou de dois ou mais canais para a montagem de instalações, como vemos em *Das Silber und das Kreuz*, se tornou comum a partir de *Interface* (1995), na qual o próprio autor aparece em uma das telas comentando seus filmes projetados na outra. Interface marcou a passagem de trabalhos realizados para projeções cinematográficas e para a televisão pública, para

¹⁶DIDI-HUBERMAN, G. “Cómo abrir los ojos”. In: FAROCKI, H. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra, 2015, p. 13-14.

obras apresentadas em museus, galerias e mega-exposições com a documenta de Kassel, na Alemanha. Por meio de exposições de arte, a partir de meados dos anos 1990, Farocki passa a atingir um público muito maior, sobretudo fora do seu país de origem, tornando-se um autor cultuado no circuito artístico internacional. Essa passagem não significa somente um maior reconhecimento por parte do público, mas também a possibilidade de modificação ou até mesmo aperfeiçoamento de uma técnica de montagem que o autor desenvolveu a partir dos seus primeiros filmes dos meados dos anos 1960.

As montagens dos filmes de Harun Farocki não são lineares, mas elípticas, com recorrentes repetições de imagens e trechos de narração. Em *Interface*, o autor aparece em frente à ilha de edição assistindo à sua própria imagem como narrador em *Nicht lösbares Feuer* (*Fogo inextinguível*, 1969). No início deste filme, Farocki lê em voz alta o testemunho de Thai Binh Dan para o tribunal Internacional sobre Crimes de Guerra de Estocolmo. Em seguida, olhando para a câmera, ele interpela o espectador perguntando:

¿Cómo podemos mostrarles al napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos. Si les mostramos una persona con quemaduras de napalm, heriremos sus sentimientos. Si herimos sus sentimientos, se sentirán como si hubiésemos probado el napalm sobre ustedes, a su costo. Solo podemos darles una débil demostración de cómo funciona el napalm.¹⁷

As questões colocadas têm uma fundamentação ética, mas igualmente historiográfica, conforme assinala Huberman. Não se trata somente de como apresentar ao mundo os efeitos da guerra, mas também como as imagens se relacionam com a memória. Nesse sentido, as imagens assumem um estatuto epistemológico e uma relação dialética com a história entendida enquanto catástrofe, como a destruição

¹⁷ FAROCKI apud DIDI-HUBERMAN, op. cit., pp. 18-19.

violenta dos seres humanos. A imagem do próprio Farocki apagando um cigarro em seu antebraço para demonstrar ao espectador os efeitos do napalm é utilizada como ponto de partida por Didi-Huberman em seu ensaio, no qual o filósofo francês reproduz o estilo elíptico do cineasta, conforme assinala Antje Ehmman:

Lifting one's thought to the level of anger (the anger provoked by all the violence in the world, this violence to which we refuse to be condemned). Lifting one's anger to the level of a task (the task of denouncing this violence with as much calm and intelligence as possible.

And then on the next page we find:

Lifting [...] one's thought of the image to the anger provoked by time endured, the time suffered by human beings in order to determine their own history.

Two pages later:

Lifting one's thought through anger. Lifting one's anger to the point of burning oneself. In order to better, to calmly denounce the violence of the world.

And then a bit further on:

Lifting one's thought to the level of anger, lifting one's anger to the level of a work. Weaving this work that consists of questioning technology, history and the law. To enable us to open our eyes to the violence of the world inscribed in the images.¹⁸

Trata-se em primeiro lugar de questionar o papel das imagens, denunciar por meio delas os seus próprios efeitos (conforme já apontado pelos curadores de *Principio Potosí* em outros termos): “¿por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?”¹⁹ Em

¹⁸DIDI-HUBERMAN apud EHMANN, A.; GUERRA, C. Harun Farocki: another kind of empathy. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 2016, p. 21.

¹⁹DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 28.

segundo lugar, de estabelecer uma relação dialética entre as imagens e o mundo real, por meio de uma montagem crítica: “uma montaje del pensamiento acelerado al ritmo del enojo que busca mejorar, que busca denunciar tranquilamente la violencia del mundo.”²⁰

Em *Schlagworte - Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser (Palavras de impacto – Imagens de impacto. Uma conversa com Vilém Flusser, 1986)*, fica evidente o interesse de Farocki pela relação entre texto e imagem e a capacidade destas operarem criticamente. De acordo com Flusser, a montagem de textos e imagens na página impressa do tablóide alemão Bild (Imagem) busca despertar certas sensações e emoções no leitor, ao invés de conduzi-lo ao pensamento crítico. Já os filmes do cineasta seguem o caminho inverso, buscam dissipar esse torpor produzido pelas imagens e nos convocam a pensar por meio delas. Tal método de montagem serve ao cineasta, mas também ao historiador da arte, na tarefa de elaborar discursos críticos que não se prendam à sintaxe do discurso verbal e sua linearidade histórica correspondente, mas que se articulem a partir da dialética da imagem.

A montagem crítica de Farocki é uma justaposição elíptica de imagens e textos, reunindo as esferas do visível e do dizível, muito semelhante àquilo que Walter Benjamin chamou de *Denkbild*. Em livro dedicado ao *Denkbild*, *O Caráter Destrutivo*, Maria Teresa Costa conduz uma investigação sobre o pensamento do filósofo berlinense, destacando a sua singularidade, tanto em atuar em campos transitórios, o limiar entre a reflexão crítica e a filosófica, por exemplo, quanto por meio de imagens “dialéticas” nas quais pólos opostos encontram-se em estado de permanente tensão. Segundo Costa²¹, Benjamin articula seu pensamento por meio de imagens, ou constelações de imagens, condensando escrita e imagens em “imagens de pensamento”.

No pensamento benjaminiano, a imagem não somente constitui o medium da dialética²², ou seja, serve ao método filosófico e à reflexão crítica, como ela carrega consigo uma ambiguidade intrínseca que permite conexões entre o passado e o

²⁰Ibid., p. 27.

²¹COSTA, M. T. Il carattere distruttivo: Walter Benjamin e il pensiero della soglia. Macerata: Quodlibet, 2008, p. 30.

²²Ibid., p. 47.

presente. Dessa forma, o conceito de *Dialektisches Bild* (*imagem dialética*) serve também à fundamentação de um método histórico. Em suma, para Benjamin, interessam menos as relações históricas de continuidade entre o passado e o presente, e mais uma dialética entre o “agora” e o “ocorrido” mediada pelas imagens. A história, para o filósofo berlinense, é uma sucessão contínua de catástrofes, mas é justamente nos escombros que vão se acumulando onde residem os fragmentos que podem vir a formar, através de uma operação de montagem, imagens dialéticas. Tais imagens nos permitiriam pensar rupturas no contínuo temporal da história, ou seja, ao invés de conectar as catástrofes passadas ao presente, pensar o tempo de “agora” como possibilidade transformadora:

De frente aos escombros produzidos pela destruição, aquilo que Benjamin espera não é uma recomposição nostálgica e fiel do que foi quebrado, que ao Angelus Novus não era possível, mas uma nova construção que põe os seus fundamentos sobre os mesmo fragmentos, que venham a formar novas figuras, novas imagens, nas quais aquilo que é novo entra em uma conexão dialética com o antigo, o ‘agora’ com ‘o que foi’.²³

O pensamento alegórico de Walter Benjamin, formado por uma montagem de fragmentos ou por constelações de imagens, é uma referência fundamental para o estudo do Barroco. Ao pensar o Barroco para além da sua delimitação dentro de uma determinada época, ele nos leva a questionar as cronologias e a linearidade do tempo histórico, abrindo, conforme Hills²⁴, possibilidades de uma resistência à catástrofe da modernidade. É nesse sentido benjaminiano, de um pensamento que opera através de imagens, questionando o seu estatuto epistemológico e sua condição enquanto índice histórico, que também os filmes de Farocki podem servir para se pensar em novas metodologias para a análise das imagens no âmbito da história da arte. Nas palavras do cineasta na sequência final de *Das Silber und das Kreuz*: “Nowadays, archeology is able to determine from the analysis of

²³Ibid., p. 33, tradução nossa.

²⁴FARAGO, C.; HILLS, H.; KAUP, M.; SIRACUSANO, G.; BAUMGARTEN, J.; JACOVIELLO, S. “Conceptions and reworkings of baroque and neobaroque in recent years”. In: Perspective [Online], 1 | 2015, p. 44

bodies long since dead whether they were eating a healthy diet or suffering from malnutrition-after many hundreds of years. Such advanced techniques are now also required for examining paintings”.²⁵

Referências bibliográficas

- BAUMGARTEN, J.; TAVARES, A. “O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas”. In: *Perspective* [Online], 2 2013. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5538>. Acesso em: 16 fev. 2017.
- COSTA, M. T. *Il carattere distruttivo: Walter Benjamin e il pensiero della soglia*. Macerata: Quodlibet, 2008.
- CREISCHER, A.; HINDERER, M.; SIEKMANN, A. (ed.). *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* Madri; Berlin: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Haus der Kulturen der Welt, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. “Cómo abrir los ojos”. In: FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- EHMANN, A.; GUERRA, C. *Harun Farocki: another kind of empathy*. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 2016.
- FARAGO, C.; HILLS, H.; KAUP, M.; SIRACUSANO, G.; BAUMGARTEN, J.; JACOVIELLO, S. “Conceptions and reworkings of baroque and neobaroque in recent years”. In: *Perspective* [Online], 1 2015, pp. 43-62. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5792>. Acesso em: 16 fev. 2017.
- HINTERKEUSER, G. (Org.) *Wegen für das Berliner Schloss / Humboldt Forum: Wiederaufbau und Rekonstruktion zerstörter Residenzschlösser in Deutschland und Europa (1945-2007)*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2008.

²⁵FAROCKI apud CREISCHER; HINDERER; SIEKMANN, op. cit., p. 39.

Fredric Jameson e o tempo do espaço

PAOLO COLOSSO¹

Segundo Fredric Jameson, a partir dos anos 1960 e 70 se configura um momento histórico no qual se correlacionam “a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica”.² O autor argumenta que nesse panorama marcado pelo avanço do capital em escala global, pela saturação de informações e pelo consumo de imagens e de estilos de vida, “um modelo de cultura política apropriado para nossa situação terá necessariamente que levantar os problemas do espaço como sua questão organizativa fundamental”.³ O objetivo deste artigo é esclarecer noções e teses com as quais o pensador norte-americano defende o que podemos denominar de uma *virada espacial* das teorias sociais. Dito de outro modo, devemos mostrar em que medida a coordenada espacial dos processos sociais é estruturante para um diagnóstico à altura das contradições e possibilidades de nosso tempo.

A proposta do artigo é, desse modo, menos voltar às disputas sobre a pertinência da noção de pós-moderno, já amplamente debatidas nos anos 1990⁴, mas sim argumentar com Jameson a necessidade de construir uma teoria social com

¹ USP – Universidade de São Paulo – Departamento de Filosofia. São Paulo – SP – Brasil.

² JAMESON, Fredric. “Pós-modernidade e Sociedade de Consumo”, *Novos Estudos CE-BRAP*, São Paulo, nº 12, jun.85, p. 17

³ Cf. JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996, p. 76.

⁴ Para uma boa reconstituição dessas disputas, mas já nos termos de Jameson, vale conferir seu “Teorias do pós-moderno” em *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2006. Ali o autor elege figuras centrais para o debate, que são Charles

tônica no espaço, que permita deslocamentos na produção do conhecimento e possa fomentar respostas às práticas estético-políticas que tem estremecido o solo dos grandes centros urbanos nos anos 2010. Isso implica elucidar a concepção de espaço com a qual Jameson opera e entender em que medida essa categoria ganha potencial explicativo para retomar o sentido da história.

O percurso é dividido em três partes. Na primeira, apresentamos o posicionamento do autor no debate sobre a condição pós-moderna, no qual se inserira nos anos 1980 e 90 e, ainda, dois fatores que fornecem as primeiras razões para se entender o potencial explicativo do espaço. Na segunda, analisamos o ajuste de contas de Jameson com as “historiografias espaciais” de Henri Lefebvre, por meio do qual o autor atenta para a importância do espaço no atual estágio de modernização; ainda nesse trazemos a aposta crítico-transformadora de Jameson numa “estética do mapeamento cognitivo”. Na terceira analisamos experimentações estético-políticas nas quais leituras espaciais se convertem em saberes situados, poéticas insurgentes e vida urbana inventiva.

1. O capitalismo tardio de Jameson e sua lógica cultural

Como lembra Maria Elisa Cevalco⁵, Jameson se define como um homem dos anos 1950, cuja formação é marcada pelo esvaziamento da esquerda norte-americana na era Eisenhower, pela eclosão da Revolução Cubana – e sua possibilidade de uma organização social radicalmente outra – e pela figura de Jean Paul Sartre, filósofo a quem Jameson se dedica numa tese de doutoramento. Nos anos 60 o autor leciona cursos de literatura francesa em Yale e é pela via da estética que demarca sua postura política. Para Jameson, as obras dos autores clássicos do modernismo não foram um esteticismo apolítico, como queria fazer crer a academia americana da época, mas sim marcadas por mudanças mais profundas em processos sociais⁶

Jencks, Tom Wolfe, Hilton Kramer, Jurgen Habermas, Manfredo Tafuri e Lyotard.

⁵ CEVASCO, Maria Elisa. “Para a crítica do jogo aleatório dos significantes”. Prefácio a JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996, p. 8.

⁶ Ibidem, p. 8. Também em JAMESON, op. cit., p. 316.

Desde o início de sua trajetória, Jameson defende a força explicativa de perspectivas e categorias marxistas em trabalhos de crítica literária e na estética em geral. É com esta orientação que publica *Marxismo e Forma* em 1971, onde repassa contribuições das obras estéticas de Lukács, Ernst Bloch, Adorno, Benjamin e Sartre; e *O Inconsciente Político* em 1973, onde faz acertos de contas com o chamado marxismo ocidental⁷ – sobretudo com Althusser –, defendendo a orientação da estética materialista, cujo método deve analisar obras e práticas artísticas sempre no solo sociopolítico ao qual pertencem.

Passando da literatura para as artes visuais e, em seguida, para uma crítica cultural de mais amplo escopo, na década de 80 Jameson se envolve nos debates acerca de seu tempo. Sua posição combate frontalmente os slogans que caracterizavam o novo panorama como “pós-ideológico”, ou ainda a “sociedade pós-industrial” de Daniel Bell. Para Jameson, tais posturas se focam por demais em determinados aspectos da vida social e, por isso, “não poderiam ocupar a devida posição de mediação entre as várias dimensões especializadas da vida pós-contemporânea”⁸. Além disso, tais teorias acabam por escamotear contradições fundamentais da modernização capitalista que avança em escala global.⁹

A teoria social de Jameson não se alinha à retomada do projeto moderno de extração habermasiana, tampouco assume a fragmentação característica do pós-estruturalismo. Jameson vai incorporar a temática da pós-modernidade no que diz respeito ao esgotamento do ciclo das vanguardas artísticas e ao caráter pós-fordista – mas não pós-industrial – da modernização. Sua posição se vale do marxismo para compreender “pós-modernismo” como o estágio do capitalismo tardio em escala global, no qual a geração de valor e produção cultural aparecem baralhados, com influências recíprocas. Essas reconfigurações exigem novas armas para a crítica e outras estratégias emancipatórias.

⁷ Para a relação entre Jameson e o dito marxismo ocidental, ver ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999, p. 81-82.

⁸ JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996, p. 17

⁹ Quando menciona tais posturas, o autor é bastante enfático: “tais teorias tem a óbvia missão ideológica de demonstrar, para seu próprio alívio, que a nova formação social em questão não mais obedece às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes”. (Ibidem, p. 29.)

Um primeiro esclarecimento, reforçado repetidas vezes por Jameson, é o de que apesar de suas análises terem como foco e mediação as artes e a cultura, o “pós-modernismo” não é meramente uma mudança de estilos, modismos artísticos ou sensibilidade cultural. A teoria do pós-moderno tem, diz o autor, “uma grande semelhança com todas aquelas generalizações sociológicas mais ambiciosas que, mais ou menos na mesma época, trazem as novidades a respeito da chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente novo”.¹⁰ Caracteriza, em seguida, como uma “hipótese de periodização”¹¹ do panorama que se configura nos anos 60 e 70. Tal contexto, reconhece Jameson também muitas vezes, não é uma ruptura completa com o moderno, não é “totalmente novo” como proclama algumas vezes.¹²

A expressão “capitalismo tardio” significa, para Jameson, a possibilidade de uma explicação unificada para a nova onda de modernização ocorrida por volta dos anos 50 e 60, em seus diversos níveis. Com as descolonizações, tem-se a passagem do capitalismo monopolista e imperialista para o capitalismo multinacional, global, o que inclui uma série de novos aspectos: uma nova divisão internacional do trabalho, a fuga da produção para regiões periféricas¹³, novas dinâmicas de transações bancárias internacionais e das bolsas de valores, novas possibilidades de inter-relacionamento computacional e das mídias – procedimentos que permitem ao capital se deslocar com mais celeridade pelo espaço de todo o globo.¹⁴ No que diz respeito ao campo da cultura, a transição se deu na turbulenta década de 60, quando ocorreram “grandes transformações que varreram do mapa tantas tradições no nível das *mentalités*”¹⁵, o que marcou uma forte ruptura entre

¹⁰ Ibidem, p. 29.

¹¹ Ibidem, p. 29.

¹² Jameson não se apoquenta em fazer afirmações aparentemente contrárias: “o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova (sob o nome de sociedade pós-industrial, esse boato alimentou a mídia por algum tempo), mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo”. (Ibidem, p. 16.)

¹³ Esse é o ponto do argumento de Jameson contra a noção de “pós-industrial”, a saber, o setor produtivo secundário não desaparece, mas tende a buscar as regiões onde restabelece melhor taxa de lucro.

¹⁴ Cf. JAMESON, F. op. cit., p. 22.

¹⁵ Ibidem, p. 24.

gerações. Nos anos 70, por sua vez, a crise do petróleo, o fim do padrão-ouro internacional e “o começo do fim do comunismo tradicional” cristalizaram esse novo panorama.

Quando Jameson descreve tal estágio de modernização completa, o autor se refere, entre outros aspectos, ao fato de que a própria cultura dominante passa a ser produzida sob a “lógica” da modernização, isto é, enquanto modo de racionalizar e massificar a produção, circulação e consumo de mercadorias.¹⁶ Esta tese inclui a ideia segundo a qual a sociedade da informação é sobretudo uma sociedade espetacularizada, onde o avanço para os setores computacional e de serviços – de comunicação, da propaganda e do marketing, do entretenimento e do turismo – caminha ligado ao que se chama de “estetização da realidade social”: “uma profusão vertiginosa de signos imagéticos, uma estilização de todo tipo de mercadoria, uma transformação em mercadoria de toda vivência no tempo livre e no cotidiano.”¹⁷ Esses fenômenos são contemporâneos à crise das vanguardas europeias, que no início do XX depositavam nas artes uma força na transformação da realidade social.

Essa cultura de imagens-mercadorias se volta ao passado histórico,¹⁸ podendo ser percebida, a partir dos anos 70, na onda “neo” dos revivalismos e ecletismos

¹⁶ Pode-se dizer, sem grandes riscos, que esta é a tese mais geral de Jameson. Ela retorna com outros termos, diversas vezes: “Nesse novo estágio a própria esfera da cultura se expandiu, coincidindo com a sociedade de consumo de tal modo que o cultural já não se limita às suas formas anteriores, tradicionais ou experimentais, mas é consumido a cada momento da vida cotidiana, nas compras, nas atividades profissionais, nas várias formas de lazer televisivas, na produção para o mercado e no consumo desses produtos, ou seja, em todos os pormenores do cotidiano.” Cf. JAMESON, F. “Transformações da imagem na pós-modernidade”. In: *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002b, p. 115.

¹⁷ Como lembra o próprio Jameson em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, sua posição deve muito à teoria da imagem de Guy Debord. (Cf. p. 45, p. 246 e p. 283). Nessa mesma obra seminal, Jameson destaca também a importância das contribuições de *A Indústria Cultural* de Adorno e Horkheimer e da noção de *cultura do simulacro* de Jean Baudrillard. Cf. p. 105-106.

¹⁸ Afirma Jameson: “os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global”. (*Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996, p. 46.)

bastante conhecidos da arquitetura, no kitsch, no fake, na moda retrô, nos “filmes de nostalgia”,¹⁹ nos seriados de TV, na literatura comercial. Tais fenômenos procedem, para Jameson, numa “canibalização aleatória de todos os estilos do passado”, num “jogo de alusões estilísticas”²⁰. Essas transformações têm, sublinha o autor, “efeito significativo sobre o que se costumava chamar de tempo histórico”; o que antes era “a dimensão indispensável para qualquer reorientação vital de nosso futuro”, transforma-se “numa vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico”²¹. Nesse quadro “o próprio passado putativo é pouco mais do que um conjunto de espetáculos empoeirados”.²² Ou seja, ocorrem mudanças no modo como os sujeitos constituídos nessa nova realidade social relacionam-se com o tempo.

Segundo Jameson, esses dispositivos – através dos quais a produção simbólica integra culturas antigas, locais e residuais – operam na “lógica espacial do simulacro”, isto é, uma descontextualização que envolve o deslocamento e remontagem arbitrários de significados e tempos históricos. Essa é uma das razões pelas quais Jameson descreve o pós-moderno como um momento de “crise de historicidade” e, ao mesmo tempo, de “uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial”.²³ *O tempo tende a se tornar plano como clichês mobilizados pelas fontes comerciais de informação, mas o espaço emerge como fator predominante na legibilidade da realidade social.*²⁴

O pós-modernismo está ligado a uma “lógica espacial”, portanto, por pelo menos dois aspectos: o primeiro, mais óbvio, diz respeito ao caráter multinacional, predominantemente financeiro do capital, que se desloca pelo globo realocando-

¹⁹ cf. Ibidem, p. 46. Filmes de nostalgia são aqueles que reconstituem um passado de modo estetizado. Exemplos são *American Graffiti*, de George Lucas, *Chinatown* de Polanski, *O Conformista* de Bertolucci

²⁰ JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 45

²¹ ibidem, p. 30

²² Ibidem, p. 45

²³ Ibidem, p. 52

²⁴ Jameson não está sozinho nessa virada espacial das teorias sociais. O próprio Lefebvre foi o primeiro autor a anunciá-la entre o fim dos anos 1960, com *O Direito à Cidade* e com mais fôlego em *A Produção do Espaço* de 1974. Em outra chave, Foucault argumenta nesse sentido em *Des espaces autres*; mais recentemente, Edward Soja, Ana Fani Alessandri Carlos, Vera Pallamin e Fraya Frehse, nas obras mencionadas na bibliografia, tem trabalhado essa perspectiva.

se de acordo com sua funcionalidade própria, qual seja, a valorização do valor para além da produção propriamente dita: “o próprio capital começa a ter flutuação livre. Ele se separa do ‘contexto concreto’ de sua geografia produtiva.”²⁵ Com Giovanni Arrighi, Jameson entende que não se trata apenas do estágio final de uma corrida linear e teleológica, mas a mais avançada e tardia de três etapas do capital num solo, a saber, a implantação, o desenvolvimento produtivo e por fim o especulativo.²⁶ Importante lembrar que, para Jameson e Arrighi, essa crescente desterritorialização e autonomização em direção ao financeiro é sempre “um sinal de outono” e uma das formas privilegiadas da especulação é a imobiliária.²⁷ Numa imagem, passa-se do tijolo ao balão; o que pode ser entendido também como a inversão da fórmula clássica M-D-M’ para uma outra, D-M-D’. Conferir a tais explicações um tom de previsão da crise dos *subprime* estadunidense de 2008 nem de longe é uma extravagância.

Um segundo aspecto espacial desse período diz respeito aos procedimentos culturais do simulacro, este também descontextualizando tempos, deslocando referências históricas a serviço da criação de “clichês descarnados”²⁸ mais propícios a renovação das ondas de consumo. É importante destacar que os procedimentos do capital multinacional-financeiro e os simulacros são fenômenos homólogos,²⁹

²⁵ JAMESON, F. “Cultura e capital financeiro”. In: *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002, p. 150. Vale conferir a continuidade do argumento: “sabemos que a fuga de capitais existe de verdade: o desinvestimento, a mudança previsível ou brusca de prados mais verdes e para taxas maiores de retorno de investimentos, e para uma força de trabalho mais barata. Mas esse capital flutuante, em sua busca frenética por investimentos mais rentáveis [...], vai começar a viver em um novo contexto, não mais nas fábricas ou nos locais de extração e produção, mas no chão das bolsas de valores, se atracando por uma maior rentabilidade”.

²⁶ *Ibidem*, p. 151.

²⁷ Afirma Jameson no mesmo artigo, p. 163-164: “É aí que a palavra ‘desterritorialização’ pode exibir suas próprias ironias: hoje uma das formas privilegiadas da especulação é a imobiliária e a do espaço urbano: as novas cidades informatizadas ou globais (como foram chamadas) são precisamente um resultado desse grau máximo da desterritorialização, a do território em si – a transformação dos terrenos em algo abstrato, a transformação do pano de fundo ou do contexto da troca de mercadorias em uma mercadoria. A especulação imobiliária é então uma face de um processo cuja outra face está na desterritorialização de último grau da própria globalização”.

²⁸ *Ibidem*, p. 169.

²⁹ Não utilizamos “homologia” arbitrariamente. O próprio Jameson menciona que é possível,

à medida que em ambos “a axiomática do capitalismo decodifica os antigos sistemas de codificação pré-capitalistas e os libera para novas combinações mais funcionais”.³⁰ Ora em termos mais literais na economia ora em termos mais simbólicos na cultura, tanto o capital multinacional quanto a produção de simulacros operam na “canibalização do passado”.

Esses dois aspectos analisados acima são fundamentais para compreender a afirmação segundo a qual “nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias do espaço e não pelas de tempo, como o eram no período anterior do alto modernismo”.³¹ A isso denominamos o *tempo do espaço*, o que justificará nossa leitura mais atenta do trabalho de Jameson a respeito do espaço social.

Foge de nosso escopo avaliar o quanto o panorama disputado por Jameson sob o termo pós-modernidade ainda vale atualmente. A nosso ver, atualizá-lo exigiria atentar para as turbulências e reestruturações engendradas pela crise econômica global, cujos ônus e inquietações sociais são sentidos até o fim dos anos 2010. Por ora, esse artigo assume que temos continuidades e descontinuidades em relação ao momento descrito por Jameson nos anos 1990. O contemporâneo matiza o diagnóstico do fim das artes³², traz novos conteúdos à lógica cultural, mas podemos dizer que a predominância da categoria espacial é elevada à segunda potência, sobretudo quando atentamos para o repertório de ação das experimentações estético-políticas recentes. Esses últimos aspectos espaciais de nosso tempo dizem respeito a uma experiência geracional de sujeitos formados num mundo urbano, mas também se reportam à ideia-força do “mapeamento cognitivo”, elementos

com este procedimento, entender procedimentos de esferas distintas pela semelhança de suas estruturas. Cf *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, pp. 201-202.

³⁰ JAMESON, F. “Cultura e capital Financeiro”, In: *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002, p. 162.

³¹ JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, 1996, p. 43.

³² Para estas matizações, em diferentes chaves de leitura, vale conferir FABBRINI, R. “O Fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade”. *Seminário Música, Ciência e Tecnologia*, São Paulo, n. 4, 2012. Também FAVARETTO, C. “Arte contemporânea – opacidade e indeterminação”. *Revista Rapsódia*, n.8, 2014, pp. 11-28. E ainda FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. São Paulo: ed. Cosac Naify, 2014.

dos quais trataremos adiante. Antes disso, devemos entender qual concepção de espaço subjaz na argumentação de Jameson.

2. Jameson com Lefebvre: por uma teoria social espacializada

Nesta seção, é preciso entender a concepção de espaço que permite a Jameson discorrer sobre uma “espacialidade pós-moderna”³³, ao analisar nosso momento histórico. É evidente que não se trata de um espaço dotado apenas de materialidade física, ou um espaço como um pano de fundo onde os fenômenos acontecem. Para compreendê-lo é preciso tratar do ajuste de contas feito por Jameson com Henri Lefebvre.³⁴

Jameson reconhece que deve a Lefebvre a ideia de predominância do espaço no período contemporâneo, embora o filósofo francês tenha vivido uma “moldura existencial” na qual a ideia de pós-moderno ainda não era concebível.³⁵ São três as contribuições de Lefebvre, segundo Jameson.

A primeira é a de que Lefebvre destacou a correlação entre tempo e espaço, categorias organizacionais do conhecimento, derrubando as crenças kantianas segundo as estas noções são estruturas formais e universais da percepção, isto é, ahistóricas, puras e *a priori*. Segundo Jameson, Lefebvre mostrou “a especificidade e originalidade históricas dos vários modos de produção, em cada um dos quais o tempo e o espaço são vividos de formas diferentes e distintas”.³⁶ O autor traz a tese de Lefebvre já sob termos marxistas, dos quais ele próprio compartilha,

³³ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996, p. 75 e p. 369.

³⁴ Não é uma excentricidade de minha parte enfatizar a relação entre o pensamento de Jameson e o de Lefebvre. Quando Perry Anderson, em *As origens da Pós-modernidade*, analisa as fontes do pensamento de Jameson, o autor comenta que este teve na obra de Henri Lefebvre “um importante recurso para trabalhar o legado do marxismo ocidental. Jameson foi talvez o primeiro fora da França a fazer bom uso do sugestivo corpo de ideias de Lefebvre sobre as dimensões urbanas e espaciais do capitalismo do pós-guerra”. ANDERSON, P. Op. cit, p. 64.

³⁵ JAMESON, op. cit., p. 363.

³⁶ Ibidem, p. 364.

mas não desenvolve tal argumento. É inevitável nos determos um pouco mais aqui, pois trata-se de uma reformulação significativa na concepção de espaço. A tese lefebvriana, aqui assumida, compreende que o espaço não é uma forma pura da sensibilidade, mas é sobretudo produzido social e historicamente. Noutros termos: nesta concepção o espaço não faz parte apenas de uma estrutura do sujeito, tampouco é somente uma estrutura física, mas é entendido como uma mediação de práticas sociais,³⁷ ou seja, algo que intervém tanto como meio, quanto como motor e também resultado de processos histórico-sociais.³⁸ Isto implica que, mediante transformações históricas, há maneiras características de uma sociedade produzir seus espaços, bem como percebê-los, concebê-los e vivê-los. E ainda, isso significa que cada formação econômico-social tem sua espacialidade específica,³⁹ isto é, produz um espaço social que lhe é característico.

A segunda contribuição, de acordo com Jameson, é a de que a ênfase de Lefebvre no espaço chamou a atenção para a presença cada vez maior, “tanto na nossa experiência quanto no capitalismo tardio, do urbano e da nova globalidade do sistema”⁴⁰. Esse ponto contribui, evidentemente, para Jameson pensar o avanço do capital multinacional em seu estágio global, não somente enquanto

³⁷ Jameson elucida a ideia de espaço como mediação num outro contexto argumentativo, quando analisa o modo como a arte conceitual espacializa significados ou, se quisermos, objetiva conceitos. Afirma: “o próprio conceito de espaço demonstra aqui sua suprema função mediadora na maneira pela qual traz, de saída, consequências cognitivas por um lado e, por outro, consequências sociopolíticas” (JAMESON, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, 1996, p. 126).

³⁸ Se o termo ainda parece estranho, considerações de Lefebvre podem esclarecer a acepção aqui assumida. Lefebvre, em *La Production de l'Espace*, elucida que o espaço social é produzido, mas não como um produto qualquer, mas como um produto de relações sociais, como um meio de produção que “não pode ser separado nem das forças produtivas, nem das técnicas e do saber, nem da divisão do trabalho social, que o modela, nem da natureza, nem do estado e das superestruturas” (LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Ed. Anthropos, 1974, p. 102).

³⁹ A tese é expressa exatamente nestes termos em Lefebvre: “cada sociedade (portanto cada modo de produção com as diversidades que ele engloba, as sociedades particulares onde se reconhece o conceito geral) produz um espaço, o seu”. (Ibidem, p. 40.) Jameson, ao montar sua historiografia espacial, também fala nestes termos: “cada um dos três estágios do capital gerou um tipo de espaço único”. (Op. cit., p. 405.)

⁴⁰ JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, 1996, p. 364.

processo histórico, numa dimensão temporal, mas em termos de transformações em estruturas espaciais, tanto na relação com a urbanização, quanto no que diz respeito à divisão internacional do trabalho.

A terceira contribuição decorre das anteriores: “para Lefebvre todos os modos de produção não são somente organizados espacialmente, mas também constituem modos distintos da ‘produção do espaço’”⁴¹ Tal tese implica um deslocamento importante na produção de conhecimento e práticas coletivas. Torna-se possível compreender processos históricos por meio de estruturas espaciais, na medida em que tais formas são mediações de antagonismos da realidade social. Ora, forças sociais se espacializam, definindo posições, aproximações, barreiras e, ainda, deixando lacunas; o espaço é apropriado, usado e vivido de maneiras distintas pelas diferentes classes sociais. Nos termos de Jameson,

Lefebvre defendia um novo tipo de imaginação espacial, capaz de confrontar o passado de uma forma nova e de ler os seus segredos menos tangíveis a partir dos moldes de suas estruturas espaciais – o corpo, o cosmos, a cidade, como estes marcam a organização mais intangível, da cultura e da economia libidinal, e das formas linguísticas.⁴²

Vale lembrar que, de fato, para Lefebvre “a luta de classes, atualmente mais do que nunca, é lida no espaço”⁴³ e o espaço é a mediação privilegiada no enfrentamento das contradições sociais. Neste sentido, a compreensão do espaço socialmente produzido é de grande valia também para práticas crítico-transformadoras. Assimilando tais contribuições, Jameson vai argumentar que a teoria do pós-modernismo compreende “uma certa suplementariedade da espacialidade no período contemporâneo” e sugere que

o espaço para nós é uma dominante existencial e cultural, uma característica tematizada e enfatizada, ou um princípio estrutural, em

⁴¹ Ibidem, p. 364.

⁴² Ibidem, p. 364. Em nosso contexto, um autor que compreendeu bem as camadas simultâneas de temporalidade, a partir de uma leitura lefebvriana, foi José de Souza Martins. Vale conferir *Henri Lefebvre e o Retorno da Dialética*. São Paulo: ed. Hucitec, 1996.

⁴³ LEFEBVRE, op. cit., p. 68.

contraste marcante com seu papel relativamente secundário e subordinado(ainda que não menos sintomático) em modos de produção anteriores.⁴⁴

O argumento de Jameson sobre a centralidade do espaço é construído por contraste com a experiência e sensibilidade modernas. Para o autor, no modernismo a experiência distintiva e predominante fora a da temporalidade, pois se tinha uma modernização incompleta e, nesse sentido, “os sujeitos ou cidadãos do alto modernismo são, em sua maioria, pessoas que viveram em múltiplos mundos e em múltiplos tempos”⁴⁵. Esta coexistência de tempos fica mais evidente, lembra Jameson, na oposição entre campo e cidade. O primeiro evoca nostalgicamente um passado, a última representa o viver de acordo com seu tempo. O pós-moderno é, por sua vez, o momento em que os resíduos pré-modernos – e sua estrutura de sentimento – tendem a evanescer da experiência social.⁴⁶ A mudança aqui, podemos dizer, é geracional. Nesse sentido, afirma o autor que se tem “o desaparecimento da natureza e de sua agricultura pré-capitalista no pós-moderno, a homogeneização de um espaço social e de uma experiência agora uniformemente modernizada e mecanizada”⁴⁷ Perry Anderson, ao atentar para tal ponto, reforça que a modernização se completara “apagando os últimos vestígios não apenas de formas sociais pré-capitalistas como de todo território natural intacto, de espaço ou experiência, que as sustentara ou sobrevivera a elas”⁴⁸. Essa

⁴⁴ JAMESON, op. cit., p. 364. O autor lembra também que “a inclinação para o espacial parece ter sido muitas vezes um dos meios mais produtivos de distinguir o pós-modernismo do modernismo propriamente dito” e, então, elucida melhor que “o que se tem em mente ao evocar sua espacialização é mais a sua aspiração de usar o tempo e submetê-lo ao serviço do espaço”. (Ibidem, p. 171.)

⁴⁵ Essa relação entre o os sujeitos do modernismo europeu e a experiência de múltiplos mundos aparece também em WILLIAMS, Raymond. “A política da vanguarda”. In: *A política do modernismo*. São Paulo: ed. UNESP, 2011.

⁴⁶ É importante ressaltar que, em Jameson, a historicidade é pensada em termos de continuidades e descontinuidades de tendências culturais dominantes e residuais, numa relação de contraste entre os momentos analisados. Tal ressalva evita uma leitura simplista, como se o pós-moderno extinguisse da realidade todo e qualquer elemento natural ou do passado pré-moderno.

⁴⁷ JAMESON, op. cit, p. 365.

⁴⁸ ANDERSON, Perry. op. cit, p. 66.

paisagem preconizada por Jameson se encontra, por exemplo, no filme *Blade Runner*. Um mundo urbano denso, altamente tecnológico; um ambiente multicultural complexo, decadente, conflituoso e pleno de energias sociais, onde estão borradas as fronteiras entre o humano e seus construtos. Encontra-se também, ainda segundo Jameson, nas imagens contraculturais do cyberpunk.

O diagnóstico de acordo com o qual uma terceira grande expansão original do capitalismo – em escala global e em direção à esfera da cultura – não conduz Jameson a uma perspectiva pessimista. Como salienta o autor, o método dialético⁴⁹ tem o potencial de pensar contradições; por esta via, Jameson lembra que, para Marx, a expansão do modo de produção capitalista foi entendida como a promessa e a pré-condição para sua própria superação. Nesse sentido, o autor questiona: “não será isso que se dá com esse espaço ainda mais global e totalizante do novo sistema mundial, que demanda a intervenção e elaboração de um internacionalismo de um tipo radicalmente novo?”⁵⁰

É de se esperar que, se estamos numa cultura profundamente espacializada, uma proposta teórica e prática como a de Jameson visa compreender como “eventos desconexos, tipos de discurso, modalidades de classificação e compartimentos da realidade” organizam-se em termos espaciais. É nessa chave, enquanto modo de transformar a relação dos sujeitos com o espaço – a percepção, a representação e a apropriação dele – que o autor traz o termo “mapeamento cognitivo”.

O “mapeamento cognitivo” é uma reorientação epistemológica que vai “exigir a coordenação de dados da existência (a posição empírica do sujeito) com concepções não vividas, abstratas, da totalidade geográfica”⁵¹. Como lembra David Sperling, “Jameson equipara a premência do mapeamento social para a experi-

⁴⁹ Sobre a defesa da dialética por Jameson ver op. cit., p. 15, p 75 e, ainda, p. 336, onde sintetiza: “a dialética não é exatamente uma filosofia nesse sentido [de visar um sistema ou uma totalidade metafísica], mas antes aquela outra coisa peculiar, uma ‘unidade de teoria e prática’. Seu ideal (que, como se sabe, envolve a realização e, ao mesmo tempo, a abolição da filosofia) não é uma invenção de uma filosofia melhor que – em oposição às famosas leis da gravidade de Godel – buscasse acabar de vez com as premissas, mas antes a transformação do mundo natural e do social em uma totalidade significativa de modo que a ‘totalidade’, na forma de um sistema filosófico, não fosse mais necessária”.

⁵⁰ JAMESON, op. cit, p. 364.

⁵¹ JAMESON, op. cit., p. 78.

ência política com a do mapeamento espacial para a experiência urbana.”⁵² Este mapeamento inclui, nesse sentido, uma mudança no modo como indivíduos percebem e lidam não apenas com estruturas espaciais da experiência imediata, mas também com a configuração do espaço social global nos quais todos e todas estamos envolvidos/as, noutros termos, com a produção social do espaço urbano mundial. Podemos dizer que o mapeamento cognitivo retoma aquilo que Jameson percebera em Lefebvre, a saber, *um novo tipo de imaginação espacial, capaz de confrontar a história e seus aspectos mais abstratos a partir de estruturas espaciais como a cidade, o corpo e, ainda, perceber nesses últimos a organização mais intangível da cultura.*

Tal mapeamento não é somente uma metáfora ou ideia-força, mas também uma forma nova de “constituir classe”⁵³ e, ainda, ganha o estatuto de uma “estética”:

Uma estética do mapeamento cognitivo – uma cultura política e pedagógica que busque dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global – terá, necessariamente, que levar em conta essa dialética representacional extremamente complexa e inventar formas radicalmente novas para lhe fazer justiça [...] a nova arte política (se ela for de fato possível) terá de se ater à verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental – o espaço mundial do capital multinacional –, ao mesmo tempo que terá que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de imaginar, de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa

⁵² SPERLING, David. “Você (não) está aqui. Convergências no campo ampliado das práticas cartográficas”. *Revista Indisciplinar*, n. 2, v. 2, dez. 2016, p. 81. Nesse mesmo artigo Sperling faz uma boa análise de experimentações estético-políticas recentes a partir da chave aberta por Jameson.

⁵³ JAMESON, F. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2006, p. 87.

capacidade de agir e lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social⁵⁴

O longo excerto é relevante ao mostrar o quanto Jameson é enfático em lembrar que esses expedientes epistemológicos pautados pelo mapeamento devem visar um longo alcance. Tem como ponto de partida a transformação na experiência dos sujeitos sociais, mas estendem-se como “modelo cultural”⁵⁵ de manifestações nas artes, de práticas políticas e, ainda, devem ter uma função “na moldura mais estreita da vida cotidiana na cidade”.⁵⁶ Quanto às produções artísticas, Jameson enfatiza a importância do caráter didático e pedagógico das artes – seu exemplo é Brecht. A respeito de ações coletivas o autor cita, como um exemplo sugestivo, eventos ocorridos na cidade de Detroit no fim dos anos 60, mobilizados pela Liga dos Trabalhadores Negros Revolucionários [*League of Black Revolutionary Workers*]. A Liga, lembra Jameson

conquistou o poder no local de trabalho, especialmente nas fábricas de automóveis, abriu um espaço substancial no monopólio informativo das mídias através de um jornal de estudantes; elegeu juízes e, finalmente, por muito pouco perdeu a chance de eleger o prefeito e assumir o controle do aparelho de poder da cidade.⁵⁷

Em seguida, a liderança da Liga passou a divulgar notícias em outras cidades, viajou para Suécia e Itália, explicando seu modelo e conhecendo outros; outras lideranças foram à Detroit investigar novas estratégias. Para Jameson, ainda que o êxito da mobilização no governo local tenha durado pouco tempo, este é um caso de “enorme realização política”, uma vez que incluiu iniciativas “nos diferentes

⁵⁴ JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 79.

⁵⁵ Ibidem, p. 76

⁵⁶ É válido retomar no contexto argumentativo do autor: “a função exata que o mapeamento cognitivo deve ter na moldura mais estreita da vida cotidiana na cidade: permitir a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepresentável que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo”. Ibidem, p. 77.

⁵⁷ Ibidem, p. 409.

níveis sociais do processo de trabalho, da mídia e da cultura, do aparato jurídico e da política eleitoral”.⁵⁸ Foi uma mobilização “amarrada à própria forma da cidade” e, ao mesmo tempo, passível de generalização. Para Jameson, tal mobilização compreendeu a questão espacial aí envolvida, qual seja, “como desenvolver um movimento político *nacional* com base em uma estratégia e em uma política de *cidade*.”⁵⁹ Foi ilustrativa no sentido de compreender que mudanças radicais tem como ponto de partida a realidade local da cidade.

3. A presença do espaço em experimentações estético-políticas recentes

Nosso resgate de Jameson, assumindo continuidades e discontinuidades das condições histórico-sociais analisadas pelo autor no fim do XX, não tem a intenção de disputar análises canônicas sobre o autor. O interesse aqui é, sobretudo, notar que inquietações e experimentações sociais dos últimos anos estão intimamente ligadas à produção do espaço urbano, tanto do ponto de vista da compreensão das contradições sociais quanto do repertório de ação e imaginação estético-política. Jameson – e sua retomada de Lefebvre -- fornecem subsídios com os quais nossa reflexão a respeito desses fenômenos pode ser elevada a um novo patamar.

As iniciativas recentes de mapeamento da realidade urbana transitam entre leitura do território, produção de narrativas contra-hegemônicas, novas poéticas, militância política e associativismos diversos. Mesmo sem uma referência direta à “estética do mapeamento cognitivo” de Jameson, esta é uma chave analítica promissora à medida que em tais práticas um espaço vivido intervém em e é interpelado por conflitos sociais mais abstratos. Práticas que geram hibridações para novas formas de conhecimento-ação. É o caso, por exemplo, do *Atlas de iniciativas vecinales* de Madri produzido junto ao *Viveiro de iniciativas ciudadanas*, onde estão cartografadas laboratórios de cultura livre, núcleos de trabalhos colaborativos, rádios comunitárias, centros de arte urbana, entre outros.⁶⁰

⁵⁸ Ibidem, p. 409.

⁵⁹ Ibidem, p. 409, grifos do autor.

⁶⁰ Essas iniciativas estão disponíveis em: <http://www.losmadriles.org> e

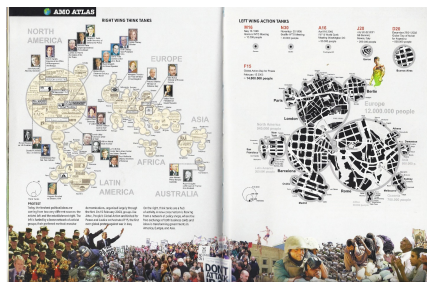


Fig. 1: Atlas AMO — redes à direita e à esquerda.

As experimentações mais ligadas aos circuitos artísticos tendem a questionar a objetividade dos mapas feitos para estratégias militares e econômicas, governamentais e corporativas. Esses mapas se combinam com outras técnicas como colagens, diagramas e instalações. Articulam escalas, concebem e deslocam fronteiras físicas e simbólicas. Incluem mapeamentos subjetivos, afetivos, que remetem, se quisermos, à psicogeografia situacionista, mas também a trabalhos do sueco-brasileiro Öyvind Fahlström. Outra referência fundamental para esses trabalhos se encontra nos diagramas em que Mark Lombardi representa as redes globais de poder político e econômico.

Os projetos realizados pelos argentinos Julia Risler e Pablo Ares dos *Iconoclastas* deslocam-se pelas redes de associações de bairro, de movimentos urbanos, de espaços pedagógicos e circulam por territórios latino-americanos e espanhóis. Os artistas trabalham mais organicamente entre esses, como catalisadores na visualização e transformação da realidade social retratada. Os mapas parecem ser parte de uma tessitura coletiva de maior alcance, na geração de significados partilhados, empoderamento popular e defesa de pautas de interesse comum.⁶¹ A inserção ativista não impede o desenvolvimento de pesquisas iconográficas, daquelas ligadas ao uso de técnicas mistas e de tradução de questões complexas para

<http://www.viveroiniciativasciudadanas.net/civics/iniciativas/>.

⁶¹ Cf. <http://www.iconoclastas.net>

uma linguagem visual de HQ com traços bastante refinados. Além disso, seus projetos costumam ser publicados na forma de *creative commons* e seus ícones disponibilizados *online*.

Já o coletivo estadunidense *Counter-cartographies* [Contracartografias]⁶² tem desenvolvido a prática de retratar as teias de agentes e corporações com influência nos centros de decisão. Essas cartografias rebeldes funcionam como um exercício de ampliação da transparência e desvelamento das forças que orientam escolhas políticas.⁶³ O duplo de escritórios OMA-AMO, coordenado pelo arquiteto holandês Rem Koolhaas, tem em seu “Atlas AMO” um exercício bastante análogo, no qual mapeiam as redes de poder do século XX, à direita e à esquerda.⁶⁴

A questão do mapeamento e interação de escalas reaparece em “O céu nos observa” de Daniel Lima. O artista convoca pela internet intervenções que se dão num raio de cem quilômetros quadrados, na forma de uma *flash mob* dispersa e concomitante, cuja aproximação se dá pela visão de um satélite encomendado. À vista aérea, que tanto agradara modernistas como Le Corbusier e Giedion, somam-se as múltiplas perspectivas no nível do chão e do vivido. Em suas escalas prático-sensíveis os artistas estão isolados, mas uma totalização os reúne ao mesmo tempo que lhes confere a potência de uma ação coletiva em escala metropolitana.⁶⁵ Nesse caso, mapear é uma totalização aberta.

Mapeamento e cartografia também se multiplicam como repertório para a produção de pesquisas e extensão de laboratórios universitários. O LABIC, *Laboratório de estudos sobre imagem e cibercultura* da Universidade Federal do Espírito Santo consegue, através da análise de redes, realizar mapeamentos sociopolíticos de estruturas de afinidades e interesses comuns (“clusters”), montar

⁶² Cf. <http://www.countercartographies.org>

⁶³ Uma pesquisa detida nessas retroalimentações estético-políticas entre arte e ativismo através das cartografias se encontra em MESQUITA, André. *Mapas dissidentes: proposições sobre um mundo em crise*. Tese (Doutorado). Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2013.

⁶⁴ Uma análise mais detida dos trabalhos de Koolhaas em relação às metrópoles contemporâneas se encontra em COLOSSO, P. *Rem Koolhaas nas metrópoles delirantes: entre a Bignes e o big business*. São Paulo: ed. Annablume, 2017.

⁶⁵ “O céu nos observa” foi analisada mais detidamente em PALLAMIN, V. *Arte, cultura e cidade – aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: Annablume, 2015, p. 167 ss.

representações – denominadas “grafos” – com posições aglutinadoras na opinião pública (“hubs”) e modelar perfis das posições de administradores públicos. Esses dispositivos se tornam importantes instrumentos na cartografia de tendências socioculturais e políticas.⁶⁶ O *Laboratório Indisciplinar* da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) se integra a comunidades locais numa rede de pesquisa-ação e “militância criativa”.⁶⁷ Suas atividades extensionistas produzem uma poética e “tecnologias sociais” que retornam como materiais de investigação, mas também são replicadas noutros contextos, como em 2015, quando conseguiram frear uma Operação Urbana Consorciada denominada “Nova BH”. O projeto municipal evocava a fórmula reproduzida *ad nauseam* pelo empresariamento urbano de extração neoliberal, definida pelas parcerias com setor privado, edifícios icônicos de alto impacto midiático, exceções na legislação urbanística e altas doses especulativas. As cartografias do Laboratório foram levadas ao poder judiciário local, que julgou pouco transparentes os nexos entre a municipalidade e os *players* do *big business* e breiou o projeto. A mesma rede de pesquisadoras e pesquisadores foi convocada à Goiânia e, com atores locais, suspenderam um projeto urbano análogo. O Indisciplinar também monta um “crowdmap” colaborativo, onde quaisquer cidadão e cidadã podem incluir na plataforma digital práticas estético-políticas da capital mineira, bem como fazer relatos e receber notificações a respeito destas.⁶⁸

Importante notar que uma sensibilidade e repertório espaciais são apropriados – obviamente com menos formulação teórica, mas não com menos potência – também nas ações coletivas da juventude secundarista, quando em 2015 um Projeto de Reorganização Escolar do Governo do Estado de São Paulo pretende ser implementado sem consulta aos mais afetados. Numa onda de contágio, em quinze dias passa-se de 5 a mais de 200 escolas ocupadas. Esse processo é simultaneamente registrado num mapa colaborativo em plataforma digital.⁶⁹

Quando a tática se torna insuficiente, passam a ocupar também as ruas. Na Av. Paulista, num domingo com grande presença de pessoas, montam uma

⁶⁶ Cf. <http://www.labic.net/cartografias/>

⁶⁷ As formulações a respeito do que se tornará o Laboratório de pesquisa e extensão já estão, em grande medida, em RENA, N. *Processos creativos colaborativos y tecnologia social*. In: RENA, N.; URIBE, C.; MENDOZA, I. (Orgs.) *Creación, pedagogías y contexto*. Bogotá: La Silueta;

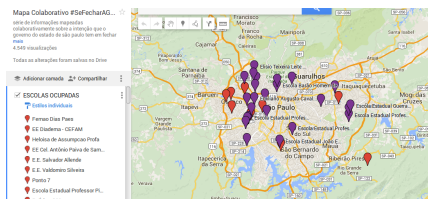


Fig. 2: mapa colaborativo das ocupações de escolas na grande São Paulo.

performance na qual os/as jovens se encontram amarrados/as por uma fita amarela e preta – com a qual normalmente se interdita espaços públicos – e materiais didáticos atochados nas bocas. O episódio culminou na suspensão do projeto e na queda do Secretário Estadual de Educação. Pouco tempo depois, os mesmos jovens se valem da tática para ocupar a Câmara dos Deputados do Estado de S. Paulo, exigindo uma Comissão Parlamentar de Inquérito a respeito de um desvio de merendas escolares.

As práticas jovens engendraram inovações dignas de nota. Seus mapas colaborativos online, a convocação de aulas públicas e manifestações culturais pelas redes, tomar as ruas como salas abertas ampliaram significativamente o envolvimento de diversos simpatizantes que, mais cientes das questões, conseguiram se livrar da narrativa dominante de criminalização e vislumbrar nos jovens uma fonte de esperança em lutas cidadãs. Nos termos de Peter Pál Pelbart, a mobilização foi um dos gestos coletivos mais ousados na história recente do Brasil, algo que “destampou a imaginação política em nosso país”⁷⁰. Isso não significa, lembra Pelbart, uma atividade sonhadora e desconectada, mas sim a capacidade de conectar as forças

IDARTES, 2013.

⁶⁸ Vale conferir <https://culturahb.crowdmap.com/main>

⁶⁹ Esse fenômeno é detidamente analisado em CAMPOS, A.; MEDEIROS, J.; RIBEIRO, M. *Escolas de luta*. São Paulo: Veneta, 2016. Col. Baderna. Experimentações artísticas dos secundaristas se organizam, em seguida, num grupo denominado *ColetivA*, cujas reuniões se dão na Casa do Povo em SP. A ColetivA já produziu duas peças/intervenções estético-políticas: “Revolta Lilith” e “Quando Quebra Queima”, ambas de 2018.

⁷⁰ PELBART, P. *Carta aberta aos secundaristas*. São Paulo: n-1 edições, 2016, p. 5

dadas numa situação e em seu entorno com as potências internas dos próprios sujeitos.

Mesmo antes do fenômeno secundarista, Vera Pallamin, ao refletir sobre relações entre arte, cultura e suas inscrições nas cidades, reforça esses nexos explorados aqui: “a luta por espaços urbanos coletivos e a representação das diferenças nestes espaços são elementos indispensáveis para o avanço da espacialização da democracia”⁷¹. Logo em seguida, completa que tais disputas “introduzem novos sujeitos políticos e novas regras na vida social e cultural, e criam possibilidades de ampliar o exercício da cidadania do domínio abstrato da nação-Estado para o domínio concreto dos espaços urbanos”.⁷² Nessa formulação fica mais claro que há uma mediação, em mão dupla, entre a presença dos corpos no espaço urbano e a disputa pelos rumos partilhados, em termos de práticas coletivas e de narrativas. O espaço urbano é o lugar concreto a partir de onde eclodem essas disputas mais amplas e gerais, materiais e simbólicas.

Tais práticas espaciais -- mapeamento, ocupação, aulões públicos, assembleias nas praças e performances de rua -- são também *contrafluxos*: reapropriam-se do espaço urbano, valendo-se de suas múltiplas camadas de infraestrutura física e comunicacional, no intuito de reinverter perspectivas naturalizadas, reconfigurar marcos narrativos, ampliar acessos, conectar redes e espaços públicos, distribuir saberes e potenciais de ação, além de fazer circular questões de interesse coletivo.

Considerações Finais

As discussões de Jameson estão intimamente ligadas às teses acerca da pós-modernidade, muito presentes nos debates dos idos anos de 1990. Poder-se-ia argumentar que, junto com o termo já datado, suas perspectivas perderam vigor. Contudo, parece-nos imprudente passar ao largo das reflexões de Jameson apenas por rejeitar o termo em torno do qual circularam suas teses seminais. Ora, a funcionalidade do capital transnacional mostra, mais do que nunca, as contradições e turbulências

⁷¹ PALLAMIN, V. *Arte, cultura e cidade – aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: Annablume, 2015, p. 135.

⁷² Ibidem, p. 135.



Fig. 3: Performance Secundarista na Avenida Paulista (2015). Foto: Paolo Colosso.

que produzem em escala global. As retroalimentações entre produção de cultura e produção de mercadoria também continuam se multiplicando em ambientes cada vez mais saturados de informações, mais orientados pelo consumo de imagens, de experiências e pela estetização da realidade. Nesse sentido, a teoria jamesoniana sobre essa realidade social mantém grande força explicativa, à medida que – com um aparato conceitual marxista – consegue de fato uma interpretação unificada de campos a princípio distantes. Se aceitarmos tais premissas, assumimos que em nosso tempo é fundamental fazer mediações entre mundo econômico e práticas culturais através da coordenada espacial.

Com Jameson, vimos a categoria espaço ganhar centralidade em pelo menos três pontos: o primeiro diz respeito ao diagnóstico de acordo com o qual no estágio de modernização completa da sociedade de informação, processos sociais engendram uma cultura mais espacializada tanto do ponto de vista dos fluxos do capital em escala global, quanto das ressignificações promovidas pela lógica do simulacro. O espaço também é crucial quando, ao retomar a perspectiva lefebvriana, Jameson compreende que os diferentes tempos históricos produziram suas próprias espacialidades. Isto é, a produção do espaço é imanente à produção da vida social.⁷³ Por fim, Jameson utiliza a dimensão espacial também para fundar sua prática crítico-transformadora centrada no “mapeamento cognitivo”, uma

⁷³ Dá-se exatamente nesses termos a formulação de CARLOS, “A Virada Espacial”. *Mercator UFCE*, Fortaleza, v. 14, n. 4, p. 7-16, dez. 2015, p. 9.

resposta à fragmentação dos sujeitos que trouxe consigo a cisão nas relações desses com seus respectivos entornos. Esta proposta, em cujo escopo está uma mudança de percepção capaz de uma reorientação espacial, aponta sobretudo para reconstituição de um sentido na história, na direção da superação deste espaço desigual e fraturado.

“Mapeamento” e “cartografia” se tornam operadores imprescindíveis para experimentações estético-políticas que desvendam conexões entre a dimensão prático-sensível do cotidiano urbano com redes de atores e dinâmicas sociais globais. Tais iniciativas abrem potenciais ainda pouco explorados de um conhecimento multi-escalar, capaz de transitar entre esses domínios, tendo o urbano como mediação privilegiada. Isso tanto do ponto de vista da crítica, um saber destituído da urbanização desigual, quanto do ponto de vista da orientação de práticas corporais de ocupação dos espaços públicos, institucionais e extra-institucionais. Essas poéticas do mapeamento parecem reforçar considerações de outro autor bastante atento às dinâmicas contemporâneas, a saber, Jacques Rancière:

Se há uma especificidade de nosso presente, está nesse modo de vizinhança indecisa entre o militantismo político, a atenção às transformações das formas de vida e um mundo da arte que é marcado pelo cruzamento dos tipos de expressão e pela montagem de seus elementos mais do que por dinâmicas próprias às artes constituídas.⁷⁴

As considerações do autor reforçam o que salientamos há pouco, mas em nosso caso as experimentações transitam entre as artes, militantismo e vida urbana. Formam comunidades de políticas pré-figurativas, alimentam repertórios de ação coletiva, deslocam narrativas oficiais, inscrevem saberes situados e alimentam trajetórias de pesquisas. Forjam, assim, marcos de uma cultura urbana com graus diversos de resistência e inventividade, com os quais ensaiam outras subjetivações e vivenciam outras sociabilidades.

⁷⁴ RANCIÈRE, Jacques. *En quel temps vivons-nous?* Paris: ed. La Fabrique, 2017, p. 48.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, P. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999.
- ARANTES, O.; ARANTES, P. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense: 1992.[2028?]
- ARANTES, O. “Virada cultural no sistema das artes”. [s.l.]. Disponível em: <https://comunidadesintencionais.files.wordpress.com/2009/09/a-e2809cvirada-cultural-e2809d-do-sistema-das-artes-otilia-arantes.pdf>
- CAMPOS, A.; MEDEIROS, J.; RIBEIRO, M. *Escolas de luta*. São Paulo: Veneta, 2016. Col. Baderna.
- CARLOS, A. “A Virada Espacial”. *Mercator UFCE*, Fortaleza, v. 14, n. 4, p. 7-16, dez. 2015. Disponível em: <http://www.mercator.ufc.br>
- _____. “Metageography”. In: _____. *Urban crisis*. São Paulo: FFLCH-USP, 2016. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/147/121>
- CEVASCO, M. E. “Para a crítica do jogo aleatório dos significantes”. In: JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- COLOSSO, P. *Rem Koolhaas nas metrópoles delirantes: entre a Bigness e o big business*. São Paulo: ed. Annablume, 2017.
- FABBRINI, R. “O Fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade”. *Seminário Música, Ciência e Tecnologia*, São Paulo, n. 4, 2012.
- FAVARETTO, C. “Arte contemporânea – opacidade e indeterminação”. *Revista Rapsódia*, n.8, 2014, pp. 11-28.
- FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. São Paulo: ed. Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. (1967). “Espaços outros”. São Paulo: Revista Estudos Avançados 27 (79), 2013, pp. 113-122.
- FREHSE, F. Apresentação ao dossiê “O espaço na vida social: uma introdução”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, 2013.
- JAMESON, F. *Marxismo e forma*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985a.
- _____. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985b.

- _____. "Periodizando os Anos 60". In: HOLLANDA, H. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: ed. Rocco, 1991.
- _____. *O inconsciente político*. São Paulo: ed. Ática, 1992.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996 (1991).
- _____. "Cultura e capital financeiro". In: _____. *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002a.
- _____. "Transformações da imagem na pós-modernidade". In: _____. *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002b.
- _____. "Globalização e estratégia política". In: _____. *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002c.
- _____. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2006.
- LEFEBVRE, H. *La production de l'espace*. Paris: Ed. Anthropos, 1974.
- _____. *A revolução urbana*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008.
- LYOTARD, J. F. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio: 1990.
- LÖW, M. O spatial turn: por uma sociologia do espaço. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 25, n. 2, p 17-34, 2013.
- MARTINS, José de Souza. *Henri Lefebvre e o Retorno da Dialética*. São Paulo: ed. Hucitec, 1996.
- MESQUITA, A. *Mapas dissidentes: proposições sobre um mundo em crise*. Tese (Doutorado). Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2013.
- PALLAMIN, V. *Arte, cultura e cidade – aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: Annablume, 2015.
- PELBART, P. *Carta aberta aos secundaristas*. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- RANCIÈRE, J. *En quel temps vivons-nous?* Paris: ed. La Fabrique, 2017.
- RENA, N. "Processos creativos colaborativos y tecnologia social". In: RENA, N; URIBE, C; MENDOZA, I. (Orgs.) *Creación, pedagogías y contexto*. Bogotá: La Silueta; IDARTES, 2013.
- SOJA, Edward. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. São Paulo: Jorge Zahar, 1993.

SPERLING, D. “Você (não) está aqui. Convergências no campo ampliado das práticas cartográficas”. *Revista Indisciplinar*, n. 2, v. 2, dez. 2016, pp. 77-92.

TALLY, R. *Spatiality: the new critical idiom*. Nova York: Routledge, 2013.

WILLIAMS, R. “A política da vanguarda”. In: _____. *A política do modernismo*. São Paulo: ed. UNESP, 2011.

Sites:

<http://www.losmadriles.org>. Consultado em 20 de maio de 2018

<http://www.viveroiniciativasciudadanas.net/civics/iniciativas>. Consultado em 20 de maio de 2018

<http://oma.eu/publications/content>. Consultado em 20 de maio de 2018

<http://www.iconoclasistas.net>. Consultado em 20 de maio de 2018

<http://www.labic.net/cartografias/>. Consultado em 20 de maio de 2018

<http://www.countercartographies.org>. Consultado em 20 de maio de 2018

(Re)escrita do nascimento da estética ou o regime estético das artes em Jacques Rancière

DANIELA CUNHA BLANCO¹

1. Introdução

Ao longo do século XX, a arte esteve subsumida a um debate de posições extremas. Ora sob a égide da *autonomização*, ora sob a da *heteronomização*, a crítica tem colocado em questão o poder disruptivo da arte. Em um percurso que pode ser lido desde a busca do novo pelas vanguardas do início do século XX ao esgarçamento da experimentação com o conceitualismo e o minimalismo nas décadas de 50 e 60, tais oposições apareceram nas mais diversas formas, culminando em um pessimismo que adentrou nosso século. O embate ainda não resolvido, traria, de um lado, a defesa da *heteronomia da arte*, ou seja, uma dispersão no campo ampliado da cultura como única forma de intervir na vida cotidiana e nela operar uma lógica disruptiva; e de outro, a ideia de que a *autonomia da arte*, ou seja sua diferenciação em relação à lógica dominante do mercado e da cultura seria o modo com o qual a arte seria capaz de manter seu poder disruptivo.

Jacques Rancière compreende tal paradigma como uma batalha teórico-

¹ Mestranda no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista CNPQ.

filosófica em torno da capacidade disruptiva da arte. “É no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história.”² Por um lado, denuncia-se, na arte, o fim de sua capacidade crítica como efeito de uma culturização total. Desta perspectiva, a arte estaria a tal ponto dominada pela lógica da mercadoria que não se diferenciaria de qualquer outro produto cultural, e, como resultado, buscaria reproduzir um certo *modus operandi* da cultura – compreendida aqui como mais uma esfera do mercado –, com o intuito de aproximar-se da vida cotidiana; desse modo a arte teria perdido a capacidade crítica que, supostamente, o distanciamento em relação à vida lhe teria concedido um dia. Por outro lado, denuncia-se um movimento oposto, de separação total entre vida e arte, no qual esta estaria de tal forma apartada das questões políticas e cotidianas, cifrada e inacessível – tanto do ponto de vista intelectual quanto do social –, que teria perdido seu caráter disruptivo.

Os teóricos denominados por Rancière de nostálgicos, defenderiam, assim, de um lado, uma retomada de um distanciamento da arte em relação à vida que lhe permitisse reatar com seu caráter disruptivo – sintetizado na ideia de uma *arte autônoma* –, de outro, uma aproximação radical com a vida que lhe possibilitasse intervir politicamente na mesma – compreendido sob os termos de *arte engajada* ou *arte política*.

Se o que está em jogo é o pensamento da possibilidade da arte – compreendida como campo separado da vida ou como parte dela – de intervir nas questões políticas da comunidade, deve-se pensar a maneira com que três termos são colocados em relação, a saber, *arte*, *vida* e *política*. Doravante, compreendemos que, no argumento que defende a *autonomia da arte*, a *vida* estaria dominada pela lógica da mercadoria em que tudo se equivale, sem deixar espaço para o surgimento da diferença, e por esse motivo, a *arte* não poderia ser pautada pela mesma lógica, devendo, ao contrário, estabelecer seus modos próprios de criação e de relação com o mundo para operar uma ordem *política*. Arte e vida, deveriam pois, estar *separadas*, para que a *política* possa surgir. Se partimos do ponto de vista contrário – o que defende a *heteronomia da arte* –, compreendemos que se

² RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 12.

a *política* faz parte da *vida* e nela aparece como ordenação social, a *arte* só seria capaz de aí intervir se realizasse sua crítica de uma posição próxima, se estivesse dispersa em um campo mais geral da cultura.

Em ambas as posições supramencionadas, na comunhão ou na separação entre *arte* e *vida*, a *política* apareceria como o *resto* da conta. Marcando distância em relação a tais interpretações, Jacques Rancière empenha-se em demonstrar como tais oposições seriam consequência de um equívoco na formulação de certos problemas que “são confundidos por noções que fazem passar por determinações históricas o que são *a priori* conceituais e por determinações conceituais, recortes temporais”.³ Ao apontar tal confusão, o filósofo refere-se principalmente ao termo *modernidade* – denominador comum para pensar Cézanne e Duchamp, tanto quanto a ciência cartesiana, o sublime kantiano e o extermínio dos judeus, dentre outros⁴ – que emcobriria a especificidade de um regime de historicidade no qual a arte é acolhida e identificada como tal. Doravante, devemos compreender que se *arte*, *vida* e *política* estabelecem uma certa relação entre si, isso não se deve a decisões de ruptura artística no interior de um regime, mas sim às condições *a priori* da atividade artística, da visibilidade da arte e do pensamento sobre a mesma. No que Rancière denomina *regime estético das artes* – como reformulação do problema mais interessada nessas condições *a priori* do que em um recorte temporal –, as operações ditas de ruptura com o passado devem ser compreendidas não como uma mudança de regime histórico, mas, ao contrário, como operações *conceituais* que reafirmariam um certo modo de identificação da arte.

Ao propor pensar as condições de possibilidade do pensamento da arte, afastando-se do debate que opõe a *autonomia* à *heteronomia* da arte, o autor pretende demonstrar que haveria uma outra via possível para o debate, apartada do que denomina de *pensamento do luto* da tradição crítica, como aquilo que estaria expresso na “multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem”.⁵ Tal pessimismo, argumenta Rancière, seria consequência dessa polarização que

³ Ibidem, p. 14.

⁴ Ibidem, p. 14.

⁵ Ibidem, p. 12.

teria transformado as apostas no pensamento vanguardista em pensamento da nostalgia. Ao deslocar a questão, o autor apontaria para a busca da fundamentação de uma ligação específica entre arte e política que teria dado ensejo a discursos tão conflitantes: afinal, “como pode a noção de ‘estética’ como uma experiência específica levar de uma só vez à ideia de um mundo puro de arte e da auto exclusão da arte na vida, à tradição do radicalismo de vanguarda e à estetização da existência comum?”.⁶

Assim colocada, a questão aponta para uma interpretação na qual a oposição entre *autonomia* e *heteronomia* da arte teria sido responsável por tornar velada uma relação mais essencial entre as mesmas, que não envolveria a exclusão de uma para a predominância da outra. Haveria, sob a noção de *estética*, um espaço de compartilhamento entre os dois termos capaz de criar condições para que a arte e o pensamento da arte apresentassem formas tão opostas. Tal interpretação não intui desacreditar uma ou outra das perspectivas apresentadas, mas sim evidenciar a configuração de um terreno de simultaneidade entre *autonomia* e *heteronomia*, no qual múltiplas relações seriam possíveis sob um mesmo termo: *experiência estética*.

Pode-se pensar, a partir das ideias apresentadas pelo autor⁷ no livro *O inconsciente estético*, que o que estaria em jogo na concepção da *experiência estética* seria um outro modo de pensar o *sensível* que teria tomado força no âmbito da discussão filosófica de meados do século XVIII, quando do surgimento de um interesse epistemológico específico em torno do conhecimento sensível do mundo; momento em que o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten⁸ publica sua *Estética*. Tal recuo aqui proposto, apontaria para a ideia de que o debate da *autonomia* ou *heteronomia* da arte teria perdido de vista um aspecto central que já estaria presente em Baumgarten: o de que o *sensível* – e, portanto, a *estética* –, diriam respeito não exclusivamente ao domínio da arte, mas a uma concepção de homem fundamentada na legitimação do conhecimento sensível. Essa noção de *estética* – que, já de partida, liga arte e vida –, embasaria a demonstração de como

⁶ Ibidem, p. 2.

⁷ Idem, *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b.

⁸ BAUMGARTEN, Alexander G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.

os discursos que opõem a *autonomia* à *heteronomia* da arte, para afirmar ou negar seu poder disruptivo, não possibilitariam a saída do ciclo do dito *pensamento do luto*. Com isso, intui-se apontar um caminho que, ao liberar o pensamento estético de tal binarismo, possibilitaria ver as condições em que a relação entre estética e política dar-se-iam.

Propomos uma leitura do nascimento da estética em Baumgarten, a partir do pensamento rancieriano, como um recuo estratégico que não visaria uma resposta otimista contra o *pensamento do luto*, tão pouco uma reafirmação deste, mas sim, pensar um retorno aos traços de uma primeira ligação entre o estético e o político, com o intuito de aí encontrar a fundamentação da interpretação binária da relação que colocam. Nas palavras de Rancière:

restabelecer as condições de inteligibilidade de um debate. Isto é, em primeiro lugar, elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética: não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes.⁹

Rancière faz referência direta à *Estética* de Baumgarten em poucos momentos de toda sua obra estético-política,¹⁰ podendo resumir-se a três ou quatro citações. Não ignoramos esse dado ao propor, com o presente trabalho, uma leitura da importância que tem a publicação do livro de Baumgarten na concepção do que Rancière denomina *regime estético das artes*. Tal proposta embasa-se na hipótese, sobre a qual discutiremos, de que Rancière recuperaria o sentido original dado pelo autor alemão à palavra *estética*, acrescentando-lhe ainda um sentido político que lhe seria ausente. Interessado não necessariamente em uma leitura das minúcias do texto fundador da disciplina em questão, Rancière recorta da emergência desta, os fatores que teriam propiciado sua teorização, e coloca, ainda, a questão das condições de possibilidade da escrita, publicação e recepção do texto tido como fundador da estética.

Ademais, propomos pensar a importância da renúncia, em Rancière, ao termo *modernidade*, substituído pela noção de *regime estético*, tendo em vista que tal substituição marca o afastamento em relação ao *pensamento do luto* que, segundo

⁹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 13.

¹⁰ Ibidem; Idem, *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b.

o autor, estaria presente nas reflexões em torno da *modernidade*, pensada como período artístico de ruptura com o passado. Rancière afirma ser necessário dar fim à “pobre dramaturgia do fim e do retorno”¹¹ dos objetos do pensamento, que impregnariam as discussões nomeadas pelas noções de *modernidade* e *pós-modernidade*. Doravante, consideraremos a noção de *regime estético* em substituição ao termo *modernidade*, como referência ao período histórico da suposta *ruptura artística* que teria se iniciado entre o final do século XVIII e meados do século XIX. Não se trata, como já dissemos, de uma mudança apenas terminológica, mas do rompimento com uma noção impregnada pela afirmação de ruptura com o passado, que daria mais a ver certas decisões artísticas dentro de um regime de historicidade do que as especificidades desse regime propriamente.

Prosseguiremos com uma breve análise de como Rancière concebe o *regime estético* e nele, estabelece uma relação diversa entre arte e política, com o intuito de configurar o terreno para uma leitura da apropriação que o autor opera com a *Estética* de Baumgarten. Pretendemos mostrar como o nascimento da estética pode ser pensado, em Rancière, a partir de dois pontos centrais: 1) o surgimento de um novo modo de pensamento que estaria no cerne do *regime estético das artes*; 2) o pensamento da arte deve ser pensado em termos de ruptura com o princípio unificador das regras da poética, o *princípio mimético*, e não em termos de ruptura com o passado. Esperamos demonstrar que a (re)construção dessa apropriação de Baumgarten por Rancière nos permitirá mostrar esses dois pontos como fios condutores da concepção do *regime estético*, e ainda compreender a maneira pela qual Rancière opera com as suas fontes no processo de sustentação do seu projeto filosófico. A escolha de tal fonte se justifica dada a sua importância na definição do conceito de *regime estético* dentro do projeto rancieriano.

¹¹Idem, *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 14.

2. Estética e política: configuração do regime estético das artes

Para a compreensão de como Rancière concebe o *regime estético*, faz-se necessário, antes de mais, apresentar a maneira como o mesmo (re)significa a *estética* e o *sensível* a partir de duas perspectivas diversas. No livro *O Desentendimento*, Rancière¹² realiza uma análise das condições sob as quais a política é acolhida como objeto filosófico, apresentando a tese de que sempre teria havido, no cerne da política, uma *estética*; retomando o sentido da palavra grega *aisthesis* – relativa à compreensão pelos sentidos –, para pensar o sensível como uma espécie de terreno primário que delimitaria o espaço perceptivo, a partir dos modos como ocupamos o mundo. Desse ponto de vista, a política estaria associada à percepção do espaço comum e de como, nele, algumas coisas seriam visíveis e outras, não; ademais, trataria de como algumas questões conflituosas colocariam-se no espaço público, a partir dos modos de visibilidade daquilo mesmo que se constituiria como objeto de disputa ou não. A definição do *sensível*, como um tecido que daria a ver certos objetos conflituosos ao mesmo tempo em que encobriria outros, apresenta um sentido duplo, de divisão e compartilhamento, sintetizado no termo *partilha do sensível*, que daria a ver os modos como a sociedade se tece a partir de uma ligação entre as ocupações sociais e um determinado percepto das mesmas. Sob essa perspectiva, o termo *estética* estaria mais interessado no aspecto político do sensível partilhado, e designaria um recorte dos espaços e tempos que traçaria as condições de possibilidade da “política como forma de experiência”.¹³ Haveria, assim, uma *estética da política*, ou seja, um modo *sensível* sob o qual a política organizaria-se e apresentaria-se.

A partir dessa concepção, Rancière propõe um desdobramento mais interessado nas especificidades das práticas artísticas e de como podem atuar nesses modos de visibilidade do tecido social, apresentando, no livro *A Partilha do Sensível*, uma ideia mais específica da *estética* que propõe pensar as possibilidades

¹² Idem, *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

¹³ Idem, *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 16.

de intervenção política da arte. Segundo esse recorte, a capacidade crítica da arte estaria latente na criação de novas relações entre o sensível e o inteligível, que operariam uma nova partilha entre o comum e o excluído. Porém, Rancière afirma que “não se trata de reivindicar, mais uma vez, contra o desencantamento pós-moderno, a vocação vanguardista da arte ou o elã de uma modernidade vinculando as conquistas da novidade artística às da emancipação”.¹⁴ Ao contrário, a tese apresentada no livro em questão propõe uma discussão sobre a estética empenhada em superar o binarismo *arte política* ou *arte autônoma*, ao restabelecer as condições em que a relação entre arte e vida dariam-se. Trata-se, nesse desdobramento da noção de *estética*, de pensá-la como um domínio específico dos modos com que a arte é percebida e pensada como tal; de como as práticas artísticas aparecem sob uma visibilidade diversa de outras práticas do campo social.

A dupla concepção da *estética*, tal qual pensada pelo autor, traz a ideia de que existiria, por um lado, uma *estética da política*, e por outro uma *política da estética*. Ou seja, haveria por um lado, um modo sensível próprio à ordenação política da comunidade, uma *partilha do sensível* que daria a cada ocupação social uma visibilidade ou uma invisibilidade, e por outro lado, uma política ou *partilha do sensível* que ordenaria a maneira como as artes e seus modos de fazer apareceriam na comunidade, de como ocupariam o espaço comum a partir da posição de uma experiência específica. Tendo em vista essa relação dupla, coloca-se a necessidade de configurar o debate do pensamento da arte, ou seja, o campo da estética, levando-se em consideração como este ocupa um certo espaço na *partilha do sensível* e como nele pode realizar uma outra partilha.

Doravante, devemos pensar o *regime estético das artes* como essa concepção mais específica interessada nas condições de inteligibilidade das práticas artísticas, mas que, ao mesmo tempo, aponta para as possibilidades de intervenção da arte. Esse regime recorta o lugar específico que as práticas artísticas ocupam na *partilha do sensível*, “do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum”,¹⁵ permitindo assim compreender que aquilo que está em jogo no projeto rancieriano, é um deslocamento em relação ao pensamento da autonomia da arte. Esta, estando

¹⁴ Ibidem, p. 13.

¹⁵ Ibidem, p. 17.

inserida em um regime que determinaria seus modos de aparição, seria identificada por uma maneira de ser sensível própria. Afirmção que, retirando a autonomia da relação com a obra de arte, transportaria-a para a *experiência estética*.

O *regime estético* marcaria, então, um recorte histórico de um certo modo de ligação entre as práticas artísticas e o pensamento da arte, que teria contextualizado uma *experiência estética autônoma*. Mas, tendo em vista a relação colocada entre uma *política da estética* e uma *estética da política*, tal mudança nos modos de percepção da arte não poderia deixar de vir acompanhada de uma mudança mais geral. Antes mesmo da mudança de estatuto da arte, haveria, segundo o autor, um novo modo de pensamento que teria colocado o sensível como ponto central do conhecimento do mundo. Afinal, a arte, como expressão sensível, seria compreendida dentro do contexto determinado pelo próprio estatuto do sensível em um certo regime, denotando a ligação intrínseca entre o que Rancière denomina uma *revolução estética* e uma *revolução política*.

Assim, a compreensão da mudança de estatuto do sensível operada em Baumgarten, e retomada por Rancière, deve ser compreendida no duplo âmbito da estética, que já insere, de partida, uma complicação para os adeptos do *ou isso ou aquilo*. Pois, se a arte pode ser pensada como uma forma de experiência estética diversa de outras formas de experiência, ela assim o é, por estar inserida nessa partilha mais geral das ocupações sociais, e nela é capaz de interferir uma vez que esse limite que a separa como algo a ser percebido de maneira diversa está sempre sendo reconfigurado. Tudo se passa, para o autor, como se a arte fosse capaz de sempre reconfigurar as divisões e distâncias do sensível. Aquilo mesmo que o nome *arte* designaria seria recolocado em questão o tempo todo. No *regime estético*, a distância entre os nomes e as coisas que estes designam é, o tempo todo, deslocada, e essa reconfiguração da partilha do comum só passa a ser possível a partir do momento em que o sensível deixa de ocupar uma relação hierárquica inferior em relação à razão, operação que Rancière irá buscar no texto de Baumgarten. Explicaria-se, assim, como o pensamento da arte em termos de uma *separação total*, tanto quanto pelo viés do *engajamento total*, teria menor interesse que a afirmação da simultaneidade entre *autonomia* e *heteronomia*, como terreno fundamental da relação estético-política.

Propomos demonstrar como a leitura de Baumgarten, a partir do pensamento

rancieriano, daria a ver que a consideração do campo do sensível enquanto cognoscível, seria aquilo que teria alterado todo um *regime de identificação das artes*, ou seja, todo o contexto e condições de produção, percepção e pensamento das artes. A questão sobre a inteligibilidade do debate estético-político deve ser colocada no nascimento da estética – pensado como momento de passagem do que Rancière denomina *regime poético*, sobre o qual discorreremos brevemente, ao *regime estético* –, lembrando que uma mudança nos modos de percepção da arte significa, também, uma mudança política que reconfigura a *partilha do sensível*. “O importante é ser nesse nível, do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política”.¹⁶ Assim, justifica-se a importância de retorno à fonte inaugural do debate, no empenho de compreender não as minúcias do texto, mas o contexto em que se insere.

Como já afirmamos, não se trata de pensar que Baumgarten estaria preocupado em teorizar sobre a relação entre política e estética, mas sim de esclarecer nosso intuito em demonstrar que o texto do autor alemão, estaria inserido em um processo de mudança no estatuto do sensível, que teria operado, não só um novo modo de pensar a arte, mas também um novo modo de estar no mundo. Assim, a relação estabelecida por Baumgarten, entre o sensível, o pensamento e um modo de viver, teria um aspecto essencialmente político. Rancière afirma que o objetivo de sua pesquisa é “definir as articulações desse regime estético das artes, os possíveis que elas determinam e seus modos de transformação”.¹⁷ Acreditamos que esse objetivo direcione as maneiras com as quais o autor opera uma apropriação de suas fontes, não apenas para a construção do *regime estético*, mas para nele intervir com sua escrita. Tendo em vista não tratar-se aqui de pensar o nascimento do *regime estético* como se pudesse ser localizado em um tempo ou acontecimento exato – como a publicação da *Estética* de Baumgarten –, propomos, ao contrário, um retorno ao texto tido como inaugural para nele “reestabelecer as condições de inteligibilidade de um debate. Isto é, em primeiro lugar, elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética”.¹⁸

¹⁶ Ibidem, p. 26.

¹⁷ Ibidem, p. 13.

¹⁸ Ibidem.

3. Novo modo do pensamento e o estatuto do sensível em Baumgarten

Dado esse preâmbulo, podemos afirmar que Rancière volta seu pensamento para a leitura de Baumgarten não com a pretensão de apontar neste um aspecto declaradamente político, mas sim com um interesse particular em afirmar uma mudança de estatuto do *sensível* – que apareceria teorizada na segunda metade do século XVIII, especialmente pelo filósofo alemão –, como responsável por possibilitar uma revolução estética e política. O autor quer afirmar que o *regime estético* não expressa simplesmente uma mudança do fazer artístico, “trata-se de todo um recorte ordenado da experiência sensível que cai por terra”.¹⁹ A estética não surge com o intuito de estabelecer preceitos para o fazer artístico e para a apreciação da arte, como as poéticas que a precederam. Rancière afirma que

o termo ‘estética’ no livro de Baumgarten não designa nenhuma teoria da arte. Designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas do pensamento.²⁰

O primeiro ponto a chamar atenção no trecho supracitado é o fato de Rancière negar ao termo *estética*, como surge em Baumgarten, o sentido de uma teoria da arte. Ou seja, não se trata da ideia de um sistema preocupado em estabelecer preceitos para o fazer artístico e para a apreciação do belo. Trata-se de uma outra coisa, a saber, da ideia de que o *estético* pode ser compreendido como aspecto *qualitativo* do pensamento. É uma noção que singulariza um certo modo ou tipo de pensamento que se volta para as artes, e que as afirma como coisas do pensamento. Mas o que significa dizer que a arte é *coisa do pensamento*? E ainda, que o novo modo de identificar a arte estabelece esse *regime histórico de pensamento da arte*? Antes de responder a essas perguntas, que talvez digam mais respeito à concepção do *regime estético das artes* a partir da interpretação rancieriana, fare-

¹⁹ *ibidem*, p. 23.

²⁰ *Idem*, *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b, p. 11-12.

mos um recuo para compreender essa mudança de estatuto do sensível operada em Baumgarten.

A novidade no pensamento operada por tal mudança de estatuto do sensível deve ser remetida ao embate por excelência da filosofia moderna, entre racionalistas e empiristas. Se o conhecimento, desde René Descartes²¹, era apenas *quantitativo*, pois referia-se apenas ao exercício da razão; Baumgarten²², na esteira de outros pensadores do século XVIII, legitima o conhecimento *qualitativo* do mundo, aquele que se dá pelos órgãos sensoriais do corpo. A discussão estética colocaria em questão uma concepção do conhecimento a partir da materialidade do sensível, opondo-se ao abstracionismo reinante no século XVII. Ao conhecimento *claro e distinto* da lógica, o pensamento que surge na filosofia do século XVIII, especialmente por meio da discussão estética, concebe a ideia de um pensamento *claro mas confuso* como fonte do conhecimento.²³

Essa ideia do pensamento surge em Baumgarten²⁴ em sua *Metafísica*, dentro do capítulo sobre a psicologia empírica, no qual o autor irá definir as diversas faculdades da alma em acordo com os tipos de conhecimentos. Dentro desse contexto, o autor irá opor à lógica, “ciência que educa a faculdade do conhecimento superior”²⁵ uma outra ciência, a estética, “ciência do modo do conhecimento e da exposição sensível”.²⁶ A ideia de um pensamento ao mesmo tempo *claro e confuso* deve ser compreendida dentro do contexto dessa última ciência, que considera o corpo como aquilo que torna possível o conhecimento, na medida em que nos relacionamos com ele. Se já sabemos que a *clareza* de um pensamento vem do exercício racional, concluímos, ao interpretar o autor alemão, que a *confusão* provém do conteúdo sensível da percepção. Estabelecendo a relação com o corpo e do corpo com o mundo como bases do conhecimento, o aspecto confuso do pensamento tornar-se-ia então, “condição ‘sine qua non’, para se descobrir a

²¹ DESCARTES, René. *Discurso do Método*. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

²² BAUMGARTEN, Alexander G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, p. 53, §115.

²⁶ Ibidem, p. 65, §533.

verdade”.²⁷

Podemos pensar essa relação singular do pensamento em Baumgarten a partir daquilo afirmado por Rancière, sobre o novo modo de pensamento que surge na segunda metade do século XVIII, de que “esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo”.²⁸ Estranhamento que tem como causa a consideração da confusão como condição do conhecimento. Já que, como afirma Oliver Tolle, para o cartesianismo “a obscuridade e a confusão são ausência de conhecimento; conferir a elas o ponto de partida do conhecimento seria subverter uma ordem que corresponde à própria essência do processo cognitivo”.²⁹ Surgiria então, uma nova maneira de conhecer, um *novo modo do pensamento* como o que Rancière afirma ter possibilitado uma *revolução estética e política*.

O que está no cerne desta questão é aquilo que Diego Trevisan³⁰ analisa como um ineditismo na concepção da representação sensível em Baumgarten. Ao qualificá-la como *poética*, em oposição à representação intelectual, o autor alemão não teria operado uma mudança apenas nominal, mas antes, uma alteração qualitativa da representação sensível. Pois, ainda segundo Trevisan, “um esforço progressivo de análise não pode mudar a qualidade intrínseca da representação sensível. Desta irredutibilidade nasce a peculiaridade do objeto estético”.³¹ O sensível é alçado a um novo estatuto em que não mais é colocado como um tipo de conhecimento que estaria abaixo ou aquém do conhecimento racional. Ao contrário, ele produz uma qualidade específica de pensamento, a *poética*.

Mas se em um primeiro momento, Baumgarten³² define a estética dentro do

²⁷ Ibidem, p. 96, §7.

²⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 32.

²⁹ TOLLE, Oliver. *Luz estética: a ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007, p. 40.

³⁰ TREVISAN, Diego K. *Estética como ‘ciência do sensível’ em Baumgarten e Kant*. In: *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n. 17, p. 170-181, 2014.

³¹ Ibidem, p. 174.

³² BAUMGARTEN, Alexander G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes,

âmbito da psicologia empírica como uma ciência que tem como objeto o sensível de modo mais geral, em um segundo momento, irá pensá-la no que diz respeito ao domínio da arte. É assim que ela aparece definida em seus *prolegômenos*: “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogon da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo”.³³ Duas questões são suscitadas pela presente definição. A primeira delas dirige-se à Ranciére, e questiona sua interpretação da estética em Baumgarten como outra coisa que não uma teoria da arte. Mas devemos compreender a *Estética* dentro de um contexto mais amplo muito mais interessado em legitimar o conhecimento sensível, do que estabelecer regras para o fazer artístico ou para a apreciação da arte. Se o texto em questão volta-se para as artes liberais, o faz, não com o intuito único de estabelecer regras específicas para estas, mas sim com a ideia de que as linguagens artísticas devem ser pensadas a partir do mesmo princípio unificador da busca pelo conhecimento. O que as artes liberais tem em comum com o conhecimento sensível é a busca pela beleza e perfeição. Sendo assim, podemos concluir que a estética só é teoria das artes enquanto preocupada com o desenvolvimento do conhecimento sensível. Baumgarten está preocupado em fundamentar a experiência sensível como um todo. “Está em jogo antes de tudo uma concepção de homem que reivindica o sensível como seu espaço de atuação”.³⁴

A segunda questão dirige-se à Baumgarten e questiona a necessidade de uma Estética específica depois de já haver tratado dela como ciência do sensível na *Metafísica*. Questão que talvez deva ser repensada da seguinte maneira: qual seria então o lugar da arte nessa ciência para que se fizesse necessário um texto específico? A importância da arte, nessa fundamentação, é sua potência de abertura de novas perspectivas para a busca do conhecimento. Como se a arte surgisse como terreno privilegiado de efetivação da perfeição do sensível. A arte, em Baumgarten, seria representante privilegiada da totalidade na unidade. Como “realização máxima

1993.

³³ Ibidem, p. 95, §1.

³⁴ TOLLE, Oliver. *Luz estética: a ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007, p. 27.

do indivíduo na exterioridade, a arte aponta para a possibilidade de obtenção de semelhante unidade na vida, coisa que o desenvolvimento unilateral da razão não poderia garantir”.³⁵ A mudança de estatuto do sensível aponta, portanto, para um novo modo de ver a arte. Um novo *regime de identificação das artes*, o *regime estético*, em que a arte é pensada a partir da ideia de uma “imanência do pensamento na matéria sensível”.³⁶

Doravante, podemos retornar à interpretação rancieriana de Baumgarten e responder às duas questões deixadas em aberto no início desse tópico. Que a arte tenha se tornado coisa do pensamento significa pensá-la a partir da mudança de estatuto do sensível como aparece teorizada nos textos Baumgarten, tendo como consequência uma mudança no regime de historicidade dentro do qual a arte passa a ser identificada. Assim, estabelece-se o *regime estético* que, a partir do novo modo de pensamento, ordenaria e relacionaria de maneira singular, o fazer artístico, a visibilidade da arte, e o pensamento sobre ela. “Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”.³⁷ Afirmação que nos leva ao segundo ponto a partir do qual Rancière concebe o *regime estético*, a saber, não como um regime de ruptura com o passado, mas sim uma ruptura em relação ao *princípio mimético*.

4. Rompimento com a mimesis e relação com o passado

Em oposição direta com as afirmações vanguardistas de ruptura com o passado, Rancière afirma que “o regime estético das artes não opõe o antigo ao moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade”.³⁸ É claro que com isso, o autor não pretende negar certas decisões artísticas que teriam operado dentro

³⁵ Ibidem, p. 6.

³⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 66.

³⁷ Ibidem, p. 32.

³⁸ Ibidem, p. 35.

desse regime. Seu interesse, como já o dissemos, seria restabelecer o debate estético pontuando certos marcos teóricos e históricos. As operações ditas de ruptura com o passado, portanto, não significariam uma mudança de regime histórico, mas ao contrário, seriam operações *conceituais* que reafirmariam a identificação da arte por um modo de ser sensível próprio. O que Rancière pretende marcar com isso é um certo ponto de vista que considera a mudança de estatuto do sensível como aquilo que teria operado uma mudança no regime de identificação das artes que vigoraria desde meados do século XVIII até hoje.

Mas se afirmamos que a arte no *regime estético* é identificada por um modo de ser sensível próprio, qual seria esse outro regime a que se opõe? E que outro modo de identificação as artes teriam em seu interior? Rancière concebe, na tradição ocidental, três *regimes de identificação das artes*, ou seja, três recortes de historicidade nos quais a arte teria um estatuto diverso; três formas de ligação diversas entre os modos de fazer, ver e pensar a arte. Estes regimes, apesar de associados a certos períodos históricos, não estariam limitados aos mesmos, mas sim preocupados em dar a ver uma historicidade própria a certos acontecimentos, ao invés de datá-los. Os regimes recortariam certos fatores que condicionariam um determinado evento, pensamento ou percepção. É dessa maneira que devem ser compreendidas as ligações estabelecidas entre um determinado regime e um texto tido como inaugural do pensamento ou a arte a ele associada.

Nosso intento no presente texto, não é o de apresentar os três regimes em suas minúcias, mas sim, expor a passagem entre o dito *regime poético (ou representativo)* e o *regime estético*, com o intuito de apontar a mudança de estatuto do sensível, que teria sido aí operada. Assim, voltemos nossa análise para a compreensão de alguns aspectos do regime que antecederia aquele que diz respeito ao nascimento da estética. Como explica Rancière,

a ordem clássica [...] não é apenas a etiqueta de uma arte cortesã à francesa. É propriamente o regime representativo da arte, esse regime que encontra suas legitimações teóricas primeiras na elaboração aristotélica da *mímesis*, seu emblema na tragédia clássica francesa, e sua sistematização nos grandes tratados franceses do século XVIII, de Batteux a La Harpe, passando pelos *Comentaires sua Corneille* de Voltaire.³⁹

³⁹ Idem, *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b, p. 49.

Tal regime é identificado por uma normatividade própria que estabelece critérios tanto para a produção artística quanto para sua apreciação. Coloca em jogo uma hierarquia dos gêneros e temas que estabelece uma relação entre a *qualidade* ou *status* do representado e os modos próprios de sua enunciação.

O *regime representativo* pensa a arte a partir do *princípio mimético*. Devemos compreender, porém, que na leitura de Rancière, não se trata de uma regra que considera as artes a partir do maior grau de perfeição ou verossimilhança alcançadas em relação a um modelo. A *mimesis* é antes “um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações”.⁴⁰ Sabemos como o autor estabelece uma relação específica entre a política e a estética, aqui pensada como aquela estética primeira que dá a ver uma certa *partilha do sensível* das ocupações sociais. Doravante, devemos compreender a *mimesis* dentro desse contexto, não como uma “lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco da distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes”.⁴¹ Com isso, explicar-se-ia a separação entre as Belas-Artes e as Artes Aplicadas pautada na identificação da arte a partir de uma certa ligação de seus modos de fazer e uma pensabilidade específica. Assim, o *princípio mimético* estaria ligado a um aspecto político da partilha da comunidade.

No *regime representativo*, dentre as maneiras de fazer em geral que delimitam certas ocupações sociais, a arte é aquela identificada por fazer imitações. O que significa que podemos pensar seu aspecto político e a *partilha do sensível* que opera a partir da separação de seus modos de fazer em relação aos outros modos de fazer da comunidade. Nessa arte de fazer imitações, haveria uma série de outras separações — entre o baixo e o alto, o trágico e o cômico, o sublime e o grotesco —, que seriam expressão de uma separação mais fundamental: aquela da partilha das ocupações sociais. O primado do narrativo sobre o descritivo nos mostra como o sensível aí estava subordinado a uma racionalidade. Todo aspecto sensível só poderia *aparecer* na narrativa com uma função específica no encadeamento das

⁴⁰ Idem, *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 30.

⁴¹ Ibidem, p. 31.

ações dentro de uma ordem causal. O que nos mostra a importância na mudança de estatuto do sensível na compreensão da passagem de um regime ao outro. É essa mudança que faz com que a arte seja identificada por um sensível que significa por si só, e não mais por um modo de fazer que da forma (razão) à matéria *sem sentido*.

Doravante, podemos retornar à afirmação de Rancière⁴² de que a passagem entre os dois regimes não deve ser pensada a partir de uma oposição com o passado, mas sim entre duas maneiras opostas de identificação das artes. O modo de pensamento que pode ser pensado como um *tornar-se sensível da razão* opera uma nova *partilha do sensível* na qual a arte passa a ser identificada, não mais por uma especificidade de seus modos de fazer, mas sim por um *ser sensível* próprio. Dentro desse contexto, as hierarquias de gêneros, o primado da narrativa sobre a descrição, a separação entre alto e baixo e, principalmente, o *princípio mimético*, perdem importância. O que significaria dizer que a arte não seria mais pensada como um fazer que se separaria das outras ocupações sociais, por fazer imitações. Santos e Souza explicam que

com a passagem do regime poético para o estético, o que Rancière denomina revolução estética, a absoluta singularidade da arte é afirmada ao mesmo tempo em que todo critério pragmático dessa singularidade é destruído, isto é, a estética normativa do regime poético é posta em causa.⁴³

Rancière⁴⁴ exemplifica as mudanças operadas na passagem ao *regime estético*, citando o escritor francês Gustave Flaubert, e de seu livro *Madame Bovary*, publicado em 1857. A história narra a vida de Emma Bovary, uma pequena burguesa do campo que se casa com Charles, um médico interiorano. Dois personagens sem a menor importância social em uma história que gira em torno do tédio de Emma e de sua busca por uma vida mais emocionante como aquela com a qual teve contato na literatura sentimental da época. O que a leva a ter amantes, endividar-se e ter um fim trágico. O livro é composto de cenas que o *regime representativo* diria

⁴² Ibidem.

⁴³ SANTOS, Nadier P; SOUZA, Joana K. M. "A literatura no contexto da revolução estética concebida por Jacques Rancière". In: *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa, v. 13, n. 1, p. 87-108, 2016, p. 92.

⁴⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

sem utilidade alguma para o desenrolar da história. As ações, muitas vezes, são desencadeadas por algo que não as explicam, ou que as colocam *fora de ordem*. Denotam mais um *sem sentido* da vida, que uma ordem de revelação da história. Como quando Emma percebe uma rachadura na parede e, não muito depois, descobre aquilo que o leitor já havia percebido há algum tempo: estar apaixonada por aquele que será seu futuro amante.

Haveria, então, na arte do *regime estético*, uma substituição de uma ordem da sucessão temporal por uma da simultaneidade espacial, segundo Santos e Souza.⁴⁵ O que significa dizer que, doravante, todo tema e cena da narrativa estão em uma mesma ordem de importância. Trata-se de um “momento em que a forma é experimentada por si mesma”,⁴⁶ não estando mais subordinada a uma racionalidade que estabelece critérios de beleza. O sentido é imanente à matéria sensível.

Mas Rancière⁴⁷ não se limita a apontar essa característica apenas na literatura do século XIX. Os aspectos do *regime estético* são também exemplificados pelo autor nos filmes do diretor de cinema francês Robert Bresson, que filmou durante as décadas de 1940 e 1990. O diretor exigia uma neutralidade dos atores com quem trabalhava que se aproximava do que poderíamos chamar de *anti-atuação*. Longe do intuito de *representar* um história ou um encadeamento de ações, Bresson tinha uma ideia de que o cinema devia criar e não representar. O que o levava a colocar atores em cena sem que estes soubessem ao menos do que tratava o filme ou quais seriam seus diálogos e movimentos. Os personagens de Bresson podem ser vistos, assim, como expressão máxima do modo de pensamento que caracteriza o *regime estético*. O pensamento da “identidade de um saber e de um não-saber, de um agir e de um padecer, que radicaliza em identidade de contrários a ‘claridade confusa’ de Baumgarten”.⁴⁸

⁴⁵ SANTOS, Nadier P; SOUZA, Joana K. M. “A literatura no contexto da revolução estética concebida por Jacques Rancière”. In: *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa, v. 13, n. 1, p. 87-108, 2016, p. 104.

⁴⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 34.

⁴⁷ Idem, *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

⁴⁸ Idem, *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b, p. 27.

A arte do *regime estético* colocaria em cena uma série de elementos que seriam considerados indignos em relação à posição que a arte ocupava no *regime representativo*. Mas com o fim do *princípio mimético*, como aquele que separa os modos de fazer da arte daqueles de outras ocupações sociais, esses elementos passam a ser intercambiados em uma relação que abole as fronteiras entre os fazeres. Esse movimento opera uma ressignificação dos objetos do passado. No momento em que o signo se autonomiza como aquele que carrega sentido na matéria, todos os objetos do cotidiano tornam-se disponíveis à arte. Por isso Rancière pode afirmar que “o regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte”.⁴⁹ É no interior de um *regime de identificação das artes* que essas decisões deram-se em um duplo movimento: de negação do princípio que as separava das outras artes e de autonomização do modo de ser sensível da arte.

5. Considerações finais

É claro que não pretendemos com esse texto atribuir todas as mudanças operadas no *regime estético* à teoria de Baumgarten. Como anunciamos no princípio, nosso intuito seria o de mostrar como a reflexão sobre o surgimento de um novo modo de pensamento sistematizado por Baumgarten na escrita de sua *Estética*, teve importância na composição do *regime estético das artes* em Rancière. Tal concepção joga luz sobre o fato de Baumgarten ter escrito uma estética com intenções tão diversas das poéticas que o precederam, não preocupado com o estabelecimento de regras e critérios para o fazer artístico e sua apreciação, mas sim inserindo-a em um contexto epistemológico mais amplo.

Rancière⁵⁰ afirma ainda que se há decisões de ruptura ou gestos iconoclastas na produção artística do regime em questão, estes não podem ser retirados do contexto que os torna possíveis. Haveria assim, uma categoria pré-discursiva que os autorizaria. A *revolução estética* é uma mudança radical na partilha das

⁴⁹ Idem, *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a, p. 36.

⁵⁰ Ibidem.

ocupações sociais da comunidade, antes de ser uma postulação discursiva do vanguardismo. Assim, Rancière afirma que

o dispositivo moderno da representação política se baseia numa figuração não representativa que a precede, uma visibilidade imediata do sentido no sensível. O eixo fundamental da relação poético-política já não é mais, então, aquele que liga a ‘verdade’ da enunciação à ‘qualidade’ de um representado. Ele se situa no modo da apresentação, na maneira como a enunciação se faz apresentação, impõe o reconhecimento de uma significância imediata no sensível.⁵¹

Esse é o ponto central que pode ser lido em Baumgarten como aspecto fundante do *regime estético*: que o sensível seja imediatamente significante. Tolle, em sua leitura de Baumgarten, afirma que “o termo ‘sensível’ conserva proximidade tanto com o domínio artístico, enquanto produto sensível organizado segundo uma finalidade determinada, quanto com o conteúdo sensorial em geral”.⁵² Tomamos a liberdade de trazer essa afirmação para a teoria estético-política rancieriana para apontar que um aspecto formal da arte deve ser pensado, ao mesmo tempo, como princípio de uma revolução no interior de um regime de identificação da arte tanto quanto na partilha política da experiência comum.

Tal interpretação nos permite vislumbrar um caminho possível para a solução do binarismo em torno da discussão estética moderna, que ora postula a aptidão essencialmente política da arte, ora sua incapacidade crítica. O problema, como supracitado, é colocado em uma ordem de oposição entre arte autônoma e arte política. Se a primeira seria capaz de operar uma lógica diversa da dominante, por dela separar-se, não poderia intervir na realidade por essa mesma separação. Já a segunda, apesar de colocar-se declaradamente como *política*, talvez não fosse capaz de operar uma lógica diversa da dominante. Mas, se em nosso recuo ao *nascimento da estética*, constatamos que a estética e o sensível já traziam tanto um aspecto do domínio artístico quanto um outro que dizia respeito a todo conteúdo sensorial em geral, podemos propor um pensamento da arte que não precise excluir um termo da relação *arte-vida* em favor do outro. Mas, ao contrário,

⁵¹ Idem, *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 109.

⁵² TOLLE, Oliver. *Luz estética: a ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007, p. 23.

pensá-los em uma simultaneidade. Assim como a literatura do regime estético, segundo Rancière,⁵³ deixou para trás a ideia de uma *sucessão temporal* em prol de uma *simultaneidade espacial*, propomos que o debate estético-político opere essa mesma substituição. Esse seria, segundo nossa leitura, o caminho apontado por Rancière em sua (re)escrita do nascimento da estética. O que implicaria que a *verdade* da arte não estaria aquém do sensível, não traria a necessidade de ser revelada, estando no próprio sensível de maneira imediata, disponível a qualquer um.

Referências bibliográficas

- BAUMGARTEN, Alexander G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método*. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a.
- _____. *A revolução estética e seus resultados*. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011. Disponível em: <http://www.revolucoes.org.br>. Último acesso em: 15 de janeiro de 2015.
- _____. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b.
- _____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

⁵³ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

- SANTOS, Nadier P; SOUZA, Joana K. M. “A literatura no contexto da revolução estética concebida por Jacques Rancière”. In: *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa, v. 13, n. 1, p. 87-108, 2016.
- TOLLE, Oliver. *Luz estética: a ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007.
- TREVISAN, Diego K. *Estética como ‘ciência do sensível’ em Baumgarten e Kant*. In: *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n. 17, p. 170-181, 2014.

Da representação à expressão

JACQUES RANCIÈRE

APRESENTAÇÃO, TRADUÇÃO E NOTAS DE RENAN FERREIRA DA SILVA²

Apresentação

Escrito por Jacques Rancière e publicado em 1998, *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature* é, juntamente com o *Mestre Ignorante* e o *Desentendimento*, uma de suas obras mais importantes, a qual integra o corpus de sua primeira fase teórica. Pode-se dizer que ela constitui a pedra angular do pensamento de Rancière: suas investigações no campo da estética e as relações que mantêm com a esfera da política. A título de exemplo, antes mesmo da publicação de sua obra mais popular, o livro entrevista *A partilha do sensível*, *La parole muette* já antecipava algumas de suas famosas teses, como a conceitualização dos “regimes de identificação das artes” – o que Rancière denomina, em um primeiro momento, de “sistemas de representação” e de “sistemas poéticos” – os modos específicos segundo os quais cada momento histórico compreende a natureza da

¹ RANCIÈRE, Jacques. “De la représentation à l’expression”. In: *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 (1ª ed., 1998), p. 17-30.

² Mestrando em Filosofia pelo Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da FFLCH-USP. Contato: renan2.silva@usp.br

representação artística, “as modalidades de relação entre pensamento, linguagem e mundo”³.

Apesar de ter lugar central no corpus rancièriano, *La parole muette* não repercutiu como um estrondo na época de seu aparecimento, não somente em território brasileiro, mas mesmo em solo natal, não deixando de imediato sua marca na cena intelectual francesa⁴. Ironicamente, seu aparecimento silencioso reflete uma de suas teses fundamentais: de que a história não é feita de rupturas audíveis e dramáticas, mas de revoluções silenciosas e imperceptíveis⁵. De fato, Rancière rompe silenciosamente com as categorias do discurso histórico ortodoxo que permeiam as diversas teorias estéticas do século XX, notadamente as que resumem a oposição entre classicismo e modernismo a partir do paradigma segundo o qual a arte da era clássica, baseada na representação e nas regras da poética, é suspensa, na era moderna, por transformações de ordem anti-representacional, por um rompimento que visa a liberação da expressão, da forma e da linguagem. O que essa doxa modernista faz é opor a arte do período clássico, elaborada a partir das regras de feitura artística, baseadas nas poéticas clássicas e na representação, da arte da era moderna, marcada pela liberdade estética, pela intransitividade e pela autonomia da obra.

Para Rancière, no entanto, a mudança da era clássica para a modernidade artística não se daria por esse movimento reafirmado pelo discurso modernista, o da passagem de uma era da representação para um período anti-representacional. Ao contrário, o que estaria em jogo por detrás dessa transição não seria a transformação entre dois procedimentos artísticos distintos, mas a passagem de um regime de visibilidade das artes - “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas”⁶ - próprio à era clássica, denominado pelo filósofo de “regime representativo ou poético” (“poética da representação” no

³ RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 (1ª ed., 1998), p. 67.

⁴ ROCKHILL, Gabriel. “Introduction: Through the looking glass”. In: RANCIÈRE, Jacques. *Mute speech*. New York: Columbia University Press, 2011, p. 2.

⁵ Idem.

⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 27-28.

texto de *La parole muette*), isto é, o modo específico de conceber e organizar o campo das artes baseado na *mimesis* e na representação, a outro, característico da modernidade artística, assinalado por ele como o “regime estético das artes” (ou “poética da expressão”), onde a identificação da arte “não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”⁷.

Essa transição de uma poética da representação a uma poética da expressão ocorreria por meio de uma “revolução silenciosa”, a partir da qual é balizada a estrutura hierárquica que marca a lógica da representação, a qual definia não somente as regras da fatura artísticas, mas também o seu modo de apreciação na idade clássica. É no interior dessa revolução que o filósofo francês enxerga a ascensão da literatura, mais especificamente do romance, que vem balizar o primado do sistema representativo. A obra de Victor Hugo, caso exemplar utilizado por Rancière, define esse “monstro” capaz de reverter a cosmologia do sistema baseado na representação:

Esta invenção monstruosa torna emblemática a ruína do sistema onde o poema era uma fábula bem construída, nos apresentando homens em ação que explicitam suas condutas em belos discursos, adequados ao mesmo tempo à sua condição, à ação dada e ao prazer dos homens de bom gosto⁸.

Tal invenção inaugura a poética da expressão, na qual a materialidade da linguagem entra em cena no lugar da anterioridade da ideia, revolucionando a ordem cosmológico-hierárquica estabelecida pelos princípios da poética e da retórica clássicas, passando a exigir a expressividade inerente às palavras mesmas. O primado da ficção, singular às *belles lettres*, é destronado, sendo coroada a primazia da linguagem. A hierarquia dos gêneros própria da representação é revolucionada pelo princípio anti-genérico por excelência, o princípio da igualdade dos temas. A indiferença de estilo e o modelo da escrita vêm se contrapor aos princípios de conveniência e atualidade: a indiferença de estilo com relação ao tema e à palavra em sua materialidade⁹. Estes quatro princípios passam a definir a nova poética, a

⁷ Ibidem, p. 32.

⁸ RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010. p. 21.

⁹ Ibidem, p. 28 a 30.

qual Rancière denominará mais tarde de regime estético das artes.

Desse modo, com o romance não haveria mais os bons temas a serem representados a partir de um estilo adequado. A partir dele, qualquer pessoa, coisa, palavra e tema passa a ser um objeto digno de representação, havendo uma indiferença com relação ao estilo a ser utilizado. É precisamente esse princípio da igualdade no campo da literatura que Rancière investiga, ao propor a noção de “literaridade”. Este conceito não será nada menos que o princípio de “igualdade” transformado de axioma político em princípio estético. Não que o conceito de “literaridade” transponha para o campo da estética os problemas do campo da política, mas sim que seu significado seja, no campo das artes, o mesmo que o conceito de “igualdade” é para o campo da política. Se há uma política da literatura, significa dizer que “a literatura ‘faz’ política enquanto literatura – que há uma ligação específica entre a política enquanto uma forma definitiva de fazer e a literatura enquanto uma prática definitiva de escrita”.¹⁰

Em vista disso, propusemo-nos a traduzir o primeiro capítulo de *La parole muette*, cujo título “*De la représentation à l’expression*” já indica o seu conteúdo: nele, Rancière discorre sobre a passagem de uma poética a outra, do sistema mimético-representativo ao sistema alicerçado na expressividade.

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. “The Politics of Literature”. In: *SubStance*, Issue 103 (Volume 33, Number 1), 2004. p. 10.

Da representação à expressão

Partiremos, então, dessa muralha de pedra e desse refúgio de silêncio¹¹ para constatar primeiramente isto: as metáforas, através das quais Blanchot celebra a pureza da experiência literária, não são sua invenção e não servem nem para uma única valorização dessa pureza. Elas são as mesmas que servem para denunciar a perversão inerente a essa pureza. Elas estruturam, assim, a argumentação de Sartre, desdenhoso fascinado de Flaubert e Mallarmé. Sartre denuncia, interminavelmente, o entusiasmo flaubertiano pelos poemas em línguas mortas, “palavras de pedra caídas dos lábios de estátuas”, ou a “coluna de silêncio” do poema mallarmeano “que floresce em um jardim escondido”. A uma literatura da palavra expositiva, onde o verbo serve de intermediário entre um autor e um leitor, ele opõe uma literatura na qual os meios tornam-se o fim e a palavra não é mais o ato de um sujeito, mas um solilóquio mudo: “A linguagem está presente quando falamos; de outro modo, ela morre, as palavras estão fixadas nos dicionários. Esses poemas que ninguém diz e que podem passar por um buquê de flores escolhidas de acordo com sua relação de cor ou por um conjunto de pérolas são, certamente, silenciosos”¹². Podemos pensar que Sartre responde à Blanchot, utilizando naturalmente seu léxico. Mas a crítica da “petrificação” literária tem, ela mesma, uma história bem mais antiga. Denunciando, em nome de uma perspectiva política revolucionária, o sacrifício da palavra e da ação humanas ao prestígio de uma linguagem petrificada, Sartre retoma paradoxalmente a crítica que os tradicionalistas literários ou políticos do século XIX não haviam cessado de instruir contra cada

¹¹ O autor faz menção ao capítulo introdutório de seu livro, onde ele destaca algumas das linhas traçadas por Maurice Blanchot, que procuraram definir o conceito de literatura. Segundo Rancière, a literatura é, para Blanchot, “o movimento infinito de se voltar para a sua própria questão”, movimento este invocado “sob o signo da pedra, do deserto e do sagrado, uma experiência radical da linguagem, condenada à produção de um silêncio”. Pois, como o próprio Blanchot afirma: “[...] uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós.”. Ver: RANCIÈRE, Jacques. “D’une littérature à l’autre”. In: *La parole muette*. p. 9, e BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959, p. 267 [Ed. bras.: *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 321.] [N.T.]

¹² SARTRE, Jean-Paul. *Mallarmé. La lucidité et sa face d’ombre*, Gallimard, 1986, p. 157.

geração de inovadores literários. Aqueles tinham, com efeito, continuamente oposto o primado da palavra viva e ativa às imagens do “romantismo” de Hugo como às descrições do realismo “flaubertiano” ou aos arabescos do “simbolismo” mallarmeano. Em *Que é a literatura?*¹³, Sartre opõe a poesia que se serve das palavras intransitivamente, como a pintura de suas cores, à literatura que as usa para mostrar e demonstrar. Mas esta oposição de uma arte que pinta e de uma arte que demonstra já é o mote das críticas do século XIX. É contra Hugo o argumento de Charles de Rémusat que denuncia essa literatura “que deixa de ser o instrumento de uma ideia fecunda, se isolando das causas que ela deve defender [...] para se tornar uma arte independente de tudo que ela teria que expressar, um poder particular, *sui generis*, buscando apenas em si mesma sua vida, seu propósito e sua glória”. É contra Flaubert o argumento de Barbey d'Aurevilly: o realista “quer somente livros pintados” e repele “qualquer livro que tenha a intenção de provar qualquer coisa”. Enfim, é a grande denúncia de Léon Bloy da “idolatria literária” que sacrifica o Verbo ao culto da frase¹⁴. Para compreender essa denúncia recorrente da “petrificação” literária e suas metamorfoses, devemos, portanto, atravessar a barreira cômoda colocada por Sartre entre a ingenuidade panteísta dos tempos românticos, onde os “animais falavam” e “os livros eram escritos conforme o ditado de Deus”, e a desilusão pós-quarenta e oito dos estetas desiludidos. Precisamos compreender esse tema em sua origem, no momento em que se afirma o poder da palavra imanente em todos os seres vivos, e o poder da vida imanente em toda pedra.

Começemos, então, do começo, ou seja, da batalha do “romantismo”. Não são, inicialmente, a “escada/ furtada” (“l’escalier/ dérobé”) e outros *enjambements* de *Hernani*, ou o “gorro vermelho” colocado por Hugo no velho dicionário contra o quê se voltam os partidários de Voltaire ou de La Harpe. É à identificação do poder do poema a uma linguagem de pedra, como testemunha a análise incisiva feita por Gustave Planche da obra *Notre-Dame de Paris*, que, muito melhor que

¹³ SARTRE, Jean-Paul. “Qu’est-ce que la littérature?”. In: *Situations, II*. Paris: Gallimard, 1948. [Ed. bras.: SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.] [N.T.]

¹⁴ RÉMUSAT, Charles de. *Passé et présent*, Paris, 1847, cité par Armand de Pontmartin, *Nouvelles causeries du samedi*, 1859, p. 4; d’AUREVILLY, Jules Barbey, *Les Oeuvres et les Hommes*, Genève, 1968, t. XVIII, p. 101; BLOY, Léon. *Belluaires et porchers*, Paris, 1905, p. 96-97.

*Hernani*¹⁵, emblematiza o escândalo da nova escola: “Nesta obra, tão singular e monstruosa, o homem e a pedra se confundem e não formam mais que um só e mesmo corpo. O homem abaixo da ogiva não é mais do que o musgo sobre o muro ou o líquen sobre o carvalho. Sob a pena do Senhor Hugo, a pedra ganha vida e parece obedecer a todas as paixões humanas. A imaginação, deslumbrada durante alguns instantes, crê testemunhar o alargamento do campo do pensamento, a invasão da matéria pela vida inteligente. Mas, tão logo desiludida, ela percebe que a matéria continuou sendo o que era, e que o homem se petrificou. As serpes e salamandras esculpidas no flanco da catedral permaneceram imóveis e o sangue que corria pelas veias do homem de repente congelou; a respiração parou, o olho já não vê, o personagem (*acteur*) desceu até a pedra sem elevá-la até ele”¹⁶.

A petrificação, da qual nos fala aqui o crítico de Hugo, não se extrai de uma postura do escritor, instaurando o silêncio de sua palavra. Ela é propriamente a oposição de uma poética a outra, oposição que coloca a novidade *romântica* em ruptura não somente com as regras formais das belas-letas, mas com seu próprio espírito. O que opõe estas duas poéticas é uma ideia diferente da relação entre pensamento e matéria que constitui o poema e de linguagem que é o lugar desta relação. Se nos referirmos aos termos clássicos da poética – a *inventio*, que diz respeito à escolha do tema, a *dispositio*, que organiza suas partes e a *elocutio*, que oferece ao discurso seus ornamentos apropriados¹⁷ –, a nova poética, que triunfa no romance de Hugo, pode ser caracterizada como uma perturbação (*bouleverser/bouleversement*) do sistema que os ordenava e hierarquizava. A *inventio* clássica definia o poema, nos termos de Aristóteles, como um arranjo de ações,

¹⁵ *Hernani ou l'Honneur castillan* é uma peça de teatro de Victor Hugo, composta um ano antes do romance *Notre-Dame de Paris*, de 1831.

¹⁶ PLANCHE, Gustave. “Poètes et romanciers modernes de la France. M. Victor Hugo”. *Revue des Deux Mondes*, 1838, t. I, p. 757.

¹⁷ Em Aristóteles, a retórica é constituída por quatro partes, as quais definem a estrutura geral do tratado: *heuresis*, (em Latim: *inventio* – a descoberta do argumento), *taxis* (em Latim: *dispositio* – o arranjo das partes do discurso), *lexis* (em Latim: *elocutio* – diz respeito ao estilo e à forma) e a *hupokrisis* (em Latim: *actio* – a voz do orador, isto é, o envio da oração). Rancière destacará, em sua argumentação, somente as três primeiras figuras. Ver: *Encyclopedia of Rethoric and Composition: Communication from ancient times to the information age*. New York/London: Routledge. 1996, p. 302. [N.T.]

uma representação de homens agindo. E devemos ver o que implica o estranho movimento de colocar a catedral no lugar do arranjo de ações humanas. Certamente, *Notre-Dame de Paris* também conta uma história, ata e desata o destino de seus personagens. Mas o título do livro não indica somente o lugar e o tempo onde se passa a história. Ele define essas aventuras como uma outra encarnação do que a própria catedral expressa, na repartição de seus volumes, na iconografia ou no modelo de suas esculturas. Ele coloca em cena seus personagens como figuras desvinculadas da pedra e do sentido que ela encarna. E, para isso, sua frase anima a pedra, a faz falar e agir. Isto é, a *elocutio*, que anteriormente obedecia à *inventio*, dando aos personagens de ação a expressão que convinha ao seu caráter e à circunstância, se emancipa de sua tutela, em favor do poder da palavra conferido ao novo objeto do poema, tomando o lugar de sua amante. Ora, essa onipotência da linguagem é, também, nos diz Planche, uma inversão de sua hierarquia interna: é de agora em diante a “parte material” da linguagem – as palavras com seu poder sonoro e imagético – que toma o lugar da “parte intelectual” – a sintaxe que as subordina à expressão do pensamento e à ordem lógica de uma ação.

A análise de Planche nos permite compreender o jogo da “petrificação” hugoliana: esta é o inverso de um sistema poético. E ela nos permite reconstituir o sistema assim invertido, o sistema da representação, tal como havia sido fixado no século anterior pelos tratados de Batteux, de Marmontel ou de La Harpe, ou tal como inspirou os comentários de Voltaire sobre Corneille. Esse sistema da representação levava mais em conta o espírito que as regras formais, uma ideia de relações entre a palavra e a ação. Quatro grandes princípios animavam a poética da representação. O primeiro, estabelecido no primeiro capítulo da *Poética* de Aristóteles, é o princípio de ficção. O que faz a essência do poema não é o uso de uma regularidade métrica, mais ou menos harmoniosa, mas é ser uma imitação, uma representação de ações¹⁸. Dito de outra maneira, o poema não pode se definir como um modo de linguagem. Um poema é uma história e seu valor ou seu defeito consistem na concepção desta história. É isto que funda a generalidade da *poética* como norma das artes em geral. Se a poesia e a pintura

¹⁸ “Assim, a epopeia e a poesia trágica, também a cômica, a composição ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, tomadas em seu conjunto, produções miméticas.” [Aristóteles, *Poética*. 1447a10]. [N.T.]

podem ser comparadas uma à outra, não é porque a pintura seria uma linguagem e que as cores do pintor seriam semelhantes às palavras do poeta. É porque uma e outra narram uma história, a qual se refere às normas comuns fundamentais da *inventio* e da *dispositio*. Esse primado do “arranjo das ações”, que define a fábula, funda, também, a desenvoltura do crítico ou do tradutor em relação à forma linguageira da obra, à licença que ele se dá, seja para traduzir versos em prosa, seja para traduzi-los em versos conforme à poesia de sua época e nação. La Harpe se indigna contra La Motte que, para mostrar que a métrica não passava de um obstáculo à comunicação das ideias e sentimentos, havia transposto em prosa o primeiro ato de *Mithridate*¹⁹. Portanto, um dos exercícios comumente propostos aos estudantes para formar seu estilo é, e continuará sendo por muito tempo ao longo do século XIX, a transposição das fábulas versificadas em prosa. É antes de mais nada a consistência de uma ideia colocada na ficção que faz o poema.

O princípio de ficção possui um segundo aspecto. Ele pressupõe um espaço-tempo específico onde a ficção é dada e apreciada como tal. A coisa parece óbvia. Aristóteles não precisa escrevê-la, sendo ela evidente na época das Belas-Letras. Um herói fictício já mostrou a fragilidade desta partilha: Dom Quixote, ao quebrar as marionetes do Mestre Pedro, se recusando a reconhecer, por esse motivo, um espaço-tempo específico onde agimos como se acreditássemos em histórias que não acreditamos. Contudo, Dom Quixote não é simplesmente o herói da cavalaria morta e da imaginação louca. Ele é também o da forma romanesca, de um modo da ficção que coloca em risco seu estatuto. É verdade que estas confrontações entre heróis de romances e marionetistas pertencem a um mundo que ignora a ordem das Belas-Letras. Mas não é por acaso que a nova literatura fará de Dom Quixote o seu herói.

O segundo princípio é o princípio de genericidade (*généricité*). Não é suficiente que a ficção se anuncie como tal. É preciso, igualmente, que ela seja conforme a um gênero. No entanto, o que define um gênero não é um conjunto de regras formais, é a natureza do que é representado, do que faz o objeto da ficção. É Aristóteles, ainda, quem colocou o princípio, nos primeiros livros da *Poética*: o gênero de um poema – epopeia ou sátira, tragédia ou comédia – está ligado,

¹⁹ *Mithridate* é uma tragédia de Jean Racine em cinco atos, composta em 1673. [N.T.]

primeiramente, à natureza do que é representado²⁰. Contudo, há fundamentalmente duas espécies de pessoas e de ações que imitamos: as grandes e as pequenas; dois tipos de pessoas que imitam: os espíritos nobres e os espíritos comuns; duas maneiras de imitar: uma que exalta o objeto imitado, outra que o rebaixa²¹. Os imitadores de alma nobre escolhem representar as ações brilhantes, os grandes, os heróis e os deuses, e de representá-los de acordo com o mais alto grau de perfeição formal que lhes pode ser atribuído: eles se tornam poetas épicos ou trágicos. Os imitadores de menor virtude escolhem tratar de pequenas histórias de pessoas humildes ou de culpar os vícios dos seres medíocres: eles se tornam poetas cômicos ou satíricos.

Uma ficção pertence a um gênero. Um gênero é definido pelo tema representado²². O tema tem lugar em uma escala de valores que define a hierarquia dos gêneros. O tema representado liga o gênero a uma das duas modalidades fundamentais do discurso: o elogio ou a culpa. Não há sistema genérico sem hierarquia dos gêneros. Determinado pelo tema representado, o gênero define os modos específicos de sua representação. O princípio de genericidade implica, assim, um terceiro princípio, ao qual chamaremos de princípio de conformidade (*convenance*). Quem escolheu representar deuses ao invés de burgueses, reis ao invés de pastores, e escolheu, assim, um gênero de ficção correspondente, deve fornecer aos seus personagens as ações e os discursos apropriados à sua natureza, portanto ao gênero de seu poema. Assim, o princípio de conformidade concorda exatamente com o princípio de submissão da *elocutio* à ficção inventada. “É o es-

²⁰ “Entretanto, diferem [as produções miméticas] umas das outras em três aspectos: ou bem porque efetuam a mimese em diferentes meios, ou bem de diferentes objetos, ou bem porque mimetizam diferentemente, isto é, não do mesmo modo.” [Aristóteles, *Poética*. 1447a10-1447a20]. [N.T.]

²¹ “Visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação, é necessário que estes sejam de elevada ou de baixa índole (as personagens seguem quase sempre esses dois únicos tipos, pois é pelo vício e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres), em verdade ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais.” [Aristóteles, *Poética*. 1448a] [N.T.]

²² No original, “*Um genre est défini par le sujet représenté*”, sentença que suscita duplo sentido, pois o termo “*sujet*” em francês significa tanto o assunto, tema ou objeto, quanto o sujeito. No que concerne à relação entre gênero e imitação, a ambiguidade é importante, uma vez que, de acordo com Rancière, a partir de Aristóteles, “há duas espécies de pessoas e ações que imitamos”, as quais refletem a natureza do gênero representado. [N.T.]

tado e a situação do falante que marcam o tom do discurso”²³. É sobre isso, muito mais que as célebres “três unidades” ou a famosa catarse, que a era clássica francesa construiu sua poética e fundou seus critérios. O problema não é de obediência às regras, mas de discernimento dos modos da conformidade. A finalidade da ficção é agradar. Sobre isto, Voltaire concorda com Corneille, que concorda com Aristóteles. Mas é precisamente porque ela deve agradar às pessoas honestas, que a ficção deve respeitar o que a certifica e a torna agradável, ou seja, o princípio de conformidade. Os *Commentaires sur Corneille* de Voltaire são uma minuciosa aplicação desse princípio a todos os personagens e situações, a todas as suas ações e todos os seus discursos. O mal é sempre o da não conformidade. Assim, o próprio tema de *Théodore* é vicioso, porque não há “nada de trágico neste enredo; um jovem que não aceita a mulher que lhe é oferecida e que ama uma outra que não o quer; verdadeiro tema de comédia, e até mesmo trivial”. Os generais e as princesas de *Suréna*²⁴ “falam de amor como os burgueses de Paris”. Em *Pulchérie*²⁵, os versos pelos quais Marciano confessa seu amor são “de um velho pastor e não de um velho capitão”. Quanto à Pulquéria, ela se expressa “como uma criada de comédia” ou simplesmente como um homem de letras. “Que princesa alguma vez começará a dizer que o amor padece em favores e morre em prazeres?” E, além disso, “não convém a uma princesa dizer que está apaixonada”²⁶. Uma princesa, com efeito, não é uma pastora. Não devemos nos enganar quanto a esta imprudência. Voltaire conhece suficientemente seu mundo para saber que uma princesa, apaixonada ou não, fala essencialmente como uma burguesa, e não como uma pastora. Ele quer nos dizer que uma princesa de tragédia não deve declarar assim seu amor, que ela não deve falar como uma pastora de ecloga, exceto para fazer da tragédia uma comédia. E, mesmo assim, Batteux, quando recomenda fazer falar os deuses “como realmente falam”, é bem consciente de que nossa experiência prática é, nessa matéria, bastante limitada. O problema é fazê-los “falar de tudo como deuses”, de fazê-los falar “como eles devem falar,

²³ BATTEUX, *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, p. 32.

²⁴ *Théodore* e *Suréna* são duas tragédias compostas por Pierre Corneille, em 1646 e 1674 respectivamente. [N.T.]

²⁵ Comédia escrita por Corneille em 1672. [N.T.]

²⁶ VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, in *The Complete Works*, Cambridge, 1975, t. 55, p. 465, 976, 964, 965 e 731.

quando se supõe o mais alto grau de perfeição que lhes convém”²⁷. Não se trata de cor local ou de reprodução fiel, mas de verossimilhança ficcional. E nesta quatro critérios de conformidade se sobrepõem: é, em primeiro lugar, a conformidade à natureza das paixões humanas em geral; é, em seguida, a conformidade aos caracteres ou costumes de tal povo ou tal personagem, tal como os bons autores nos fazem conhecer; depois, o acordo com a decência e o gosto que convém aos nossos costumes; finalmente, é a conformidade das ações e palavras com a própria lógica das ações e das características próprias de um gênero. A perfeição do sistema representativo não é aquela das regras dos gramáticos. Ela é aquela do gênio que coloca essas quatro conformidades – natural, histórica, moral e convencional – em uma só, que as ordena segundo aquela que deve dominar em cada caso específico. É por isso que, por exemplo, Racine tem razão, contra os doutos, em nos mostrar em *Britannicus*²⁸ um imperador, Nero, que se esconde para surpreender uma conversa entre amantes. Isso não combina com um imperador, portanto, com a tragédia, dizem eles. Esta é uma situação e personagens de comédia. Mas isso porque eles não leram Tácito e não sentem, consequentemente, que esse tipo de situação é uma pintura fiel da corte de Nero, como a conhecemos através dele.

Isso, de fato, deve se sentir. E é o prazer sentido que comprova a conformidade. É por isso que La Harpe pode lavar Chimene da acusação de se comportar como uma “filha desnaturada” quando ouve o assassino de seu pai falar-lhe de amor²⁹. Pois a natureza e a anti-natureza são vistas no teatro, mesmo que seja *ao contrário*: “Peço novamente perdão à academia; mas está bem demonstrado para mim que uma filha desnaturada não seria sustentada no teatro, muito menos de produzir o efeito que o faz Chimene. Essas são falhas que jamais perdoamos, porque são julgadas pelo coração, e os homens reunidos não podem receber uma impressão oposta à natureza”³⁰. Sem dúvida, a tônica rousseauista da fórmula permite datar o argumento do autor do seu período de entusiasmo revolucionário. Ela, portanto, nada mais faz que atualizar, para o uso do povo republicano, um princípio de verificação que o mestre de La Harpe, Voltaire, reservou aos conhecedores

²⁷ BATTEUX, *op. cit.*, p. 42.

²⁸ *Britannicus*, tragédia de Racine, publicada em 1670. [N.T.]

²⁹ O autor refere-se ao comentário de La Harpe sobre a tragédia *O Cid*, de Corneille [N.T.].

³⁰ LA HARPE, *Lycée ou Cours de littérature*, Paris, 1840, t. I, p. 476.

informados. O princípio de conformidade define uma relação do autor com o seu tema, da qual o espectador – um certo tipo de espectador – é capaz sozinho de medir o sucesso. A conformidade se sente. Os “literatos” da Academia ou dos jornais não a sentem. Corneille e Racine, sim, não pelo conhecimento das regras da arte, mas pelo parentesco que têm com seus personagens – ou, mais exatamente, com o que estes devem ser. Em que consiste esse parentesco? No fato de serem, ao contrário dos literatos, como homens de glória, homens da palavra bela e ativa. Isso também supõe que seus espectadores naturais não são homens que observam, mas homens que agem e agem pela palavra. Os principais espectadores de Corneille, nos diz Voltaire, eram Condé ou Retz, Molé ou Lamoignon; eram generais, pregadores e magistrados, que vinham aprender a falar com dignidade, e não essa plateia de espectadores de hoje, composta simplesmente de “um certo número de jovens homens e mulheres”³¹.

O princípio de conformidade repousa, assim, sobre uma harmonia entre três personagens: o autor, o personagem representado e o espectador que assiste à representação. O público natural do dramaturgo, como do orador, é um público de gente que “vem aprender a falar”, porque a palavra é seu próprio negócio – seja para comandar ou convencer, exortar ou deliberar, ensinar ou agradar. Neste sentido, “os homens reunidos” de La Harpe se opõem tanto quanto os generais, magistrados, príncipes ou bispos de Voltaire à simples reunião de “um certo número de jovens homens e mulheres”. É como atores do discurso que eles estão aptos a fazer do prazer, sentido por eles, a prova da conformidade entre o comportamento de Chimene e a peça de Corneille. O edifício da representação é “uma espécie de república onde cada um deve aparecer de acordo com sua condição”³². Ele é um edifício hierarquizado onde a linguagem deve se submeter à ficção, o gênero ao tema e o estilo aos personagens e às situações representadas. Uma república onde o comando da invenção do tema sobre a disposição das partes e a adequação das expressões imita a ordem das partes da alma ou da cidade platônica. Mas essa hierarquia impõe sua lei apenas na relação de igualdade do autor, seu personagem e seu espectador. E essa relação é, ela mesma, elevada a um quarto e último princípio, que chamarei de princípio de atualidade, e que

³¹ VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, op. cit., p. 830-831.

³² BATTEUX, op. cit., p. 33.

pode ser definido assim: o que regula o edifício da representação é o primado da palavra como ato, da performatividade da palavra. É esse primado que constata exemplarmente a cena ideal descrita, ou antes, inventada por Voltaire: os oradores do bar ou do púlpito, os príncipes e os generais aprendem a arte de falar através do Cid, mas também concedem a Corneille o julgamento dos homens da palavra em ação, que permite verificar o acordo entre o poder de representar a palavra ativa e aquele ao qual está ligada a grandeza de seus personagens.

O sistema da representação baseia-se na equivalência entre o ato de representar e a afirmação da palavra como ato. Esse quarto princípio não contradiz o primeiro. Este afirmava que é a ficção que faz o poema, e não uma modalidade particular de linguagem. O último princípio identifica a representação das ações ficcionais a uma encenação do ato da palavra. Não há contradição, mas uma dupla economia do sistema: a autonomia da ficção, que lida apenas com a representação e o prazer, é elevada a uma outra ordem, é normatizada por uma outra cena da palavra: uma cena “real” onde não se trata apenas de agradar pelas histórias e discursos, mas de ensinar os espíritos, de salvar as almas, de defender os inocentes, de aconselhar os reis, de exortar as pessoas, de arengar os soldados, ou simplesmente, de se sobressair na conversa onde se distinguem as pessoas de espírito. O sistema da ficção poética é colocado sob a dependência de um ideal da palavra eficaz. E este ideal refere-se a uma arte que é mais do que uma arte, é uma maneira de viver, uma maneira de tratar os negócios humanos e divinos: a retórica. Os valores que definem a potência da palavra poética são aqueles da cena oratória. Esta é a cena suprema na imitação, da qual e em vista da qual a poesia exhibe suas perfeições próprias. Era isto que Voltaire nos dizia nesta evocação da França de Richelieu, válida hoje pelo historiador da retórica clássica: “Nosso conceito de ‘literatura’, muito vinculado à impressão, ao texto, deixa fora de seu campo o que o ideal de compreensão do orador e de sua eloquência generosamente incluía: a arte da arenga, a arte da conversação, sem falar na *tácita significatio* da arte do gesto e das artes plásticas [...]; não é coincidência que o período de 1630-1640 veja tal ascensão do teatro na corte da França: espelho de uma arte de viver em sociedade, onde a arte de falar está no coração de uma retórica geral, cuja arte de escrever e a arte de pintar são os principais refletores³³. Mas esta dependência da poesia em

³³ FUMAROLI, M. *L'Age de l'éloquence*. Albin Michel, 1994, p. 30.

relação a uma arte da palavra que é a arte de se viver em sociedade não é própria à hierarquia de uma ordem monárquica. Ela encontra sua equivalência na época das assembleias revolucionárias. E é ainda o camaleão La Harpe que nos explica: “Passamos da poesia à eloquência: objetos mais sérios e importantes, estudos mais rigorosos e refletidos vão substituir os jogos da imaginação e as variadas ilusões da mais sedutora das artes [...]”. Ao deixar uma pela outra, devemos imaginar que estamos passando das diversões da juventude para as obras da maturidade: pois a poesia está para o prazer, e a eloquência para os negócios [...]; quando o ministro dos altares anuncia no púlpito as grandes verdades da moralidade [...]; quando o defensor da inocência faz ouvir sua voz nos tribunais; quando o estadista delibera nos conselhos sobre o destino do povo; quando o cidadão advoga nas assembleias legislativas a causa da liberdade [...] então a eloquência não é unicamente uma arte, ela é um augusto ministério, consagrado pela veneração de todos os cidadãos [...]”³⁴. O mais alto dos estilos que a tradição distingue, o estilo sublime, tem seu lugar essencial nesta palavra oratória. Nossa época, relendo o pseudo-Longino e reinterpretando o conceito de sublime, associa de bom grado suas metáforas de tempestades, lavas e ondas irregulares a uma moderna crise da narrativa e da representação. Mas o sistema da representação, dos gêneros e da conformidade sempre conheceu Longino e encontrou no “sublime” sua suprema garantia. E o herói da palavra sublime, que seu texto traz há dois milênios, é Demóstenes, embora a ele também apareçam associados Homero e Platão.

O primado da ficção; a *genericidade* da representação, definida e hierarquizada segundo o tema representado; conformidade dos meios da representação; ideal da palavra em ato. Estes quatro princípios definem a ordem “republicana” do sistema da representação. Esta república platônica onde a parte intelectual da arte (a invenção do tema) comanda a sua parte material (a conformidade das palavras e das imagens) pode abraçar tanto a ordem hierárquica da monarquia quanto a ordem igualitária dos oradores republicanos. De onde, no século XIX, a constante cumplicidade das velhas perucas acadêmicas e dos republicanos radicais para proteger o sistema contra os assaltos dos inovadores literários, acordo que simbolizará, por exemplo, frente a Hugo como aos olhos de Mallarmé, o nome de

³⁴ LA HARPE. *op. cit.*, t. I, p. 198.

Ponsard³⁵, o mais republicano dos autores de tragédia à antiga. É também a sua percepção comum que resume a reação de Gustave Planche diante do monstruoso poema de *Notre-Dame de Paris*, este poema em prosa dedicado à pedra que só a humaniza ao preço de petrificar a palavra humana. Essa invenção monstruosa torna emblemática a ruína do sistema onde o poema era uma fábula bem construída, nos apresentando homens em ação que explicitavam suas condutas em belos discursos, adequados ao mesmo tempo à sua condição, à ação dada e ao prazer dos homens de gosto. O argumento de Planche indica o coração do escândalo: a inversão da alma e do corpo relacionada ao desequilíbrio das partes da alma, o poder material das palavras no lugar da potência intelectual das ideias. Mas é toda uma cosmologia poética que é invertida. A poesia representativa era feita de histórias submetidas aos princípios de encadeamento, de personagens sujeitos aos princípios de verossimilhança, e de discursos submetidos aos princípios de conformidade. A nova poesia, a poesia expressiva, é feita de frases e de imagens, de frases-imagens, valiosas por si mesmas como manifestações da poeticidade, que reivindicam uma relação imediata de expressão da poesia, semelhante àquela colocada por *Notre-Dame de Paris* entre a imagem esculpida sobre uma marquise, a unidade arquitetural da catedral e o princípio unificador da fé divina e coletiva.

Essa mudança de cosmologia pode se exprimir estritamente como a reversão termo a termo dos quatro princípios que estruturavam o sistema representativo. Ao primado da ficção, opõe-se o primado da linguagem. À sua distribuição em gêneros, opõe-se o princípio anti-genérico da igualdade de todos os temas representados. Ao princípio de conformidade, opõe-se a indiferença do estilo com relação ao sujeito representado. Ao ideal da palavra em ato, opõe-se o modelo da escritura. Esses são os quatro princípios que definem a nova poética. Resta saber se a reversão sistemática dos quatro princípios de coerência define uma coerência simétrica. Dizemos antecipadamente: o problema é saber como a afirmação da poesia como um modo de linguagem e o princípio de indiferença são compatíveis um com o outro. A história da “literatura” será a prova sempre refeita dessa incompatibilidade problemática. Isso equivale dizer que, se a noção de literatura pode ser sacralizada por uns e declarada vazia por outros, é porque ela é, *stricto*

³⁵ François Ponsard (1814-1867), foi um dramaturgo francês, autor de peças como *Lucrèce* (1843), *Ulysse* (1852) e *Gallilée* (1867). [N.T.]

sensu, o nome de uma poética contraditória.

Partamos disso que é o coração do problema, a saber, a ruína do princípio de genericidade. Esta afirmação, é verdade, presta-se à discussão: entre as grandes ambições dos irmãos Schlegel, havia a reconstituição de um sistema de gêneros que havia caído em desuso. E mais de um teórico hoje estima que nós também temos nossos gêneros, simplesmente diferente daqueles da época clássica³⁶. Nós não fazemos mais tragédias, epopeias ou pastorais, mas temos romances e novelas, narrativas e ensaios. Mas vemos bem o que torna essas distinções problemáticas e fez infrutífero o projeto dos irmãos Schlegel. Um gênero só é tido como tal se for comandado por seu tema. O gênero sob o qual se apresenta *Notre-Dame de Paris* é o romance. Mas este é um gênero falso, um gênero não genérico que não cessou de viajar, desde seu nascimento ancestral, dos templos sagrados e dos tribunais principescos às casas dos mercadores, às casas de jogos ou aos bordéis, ou prestando-se, em suas figuras modernas, às faanhas e aos amores dos senhores como às tribulações dos estudantes ou das cortesãs, dos comediantes ou dos burgueses. O romance é o gênero do que é sem gênero: nem mesmo um gênero baixo como a comédia, à qual gostaríamos de assemelhá-lo, pois a comédia apropria-se dos temas vulgares, dos tipos de situações e das formas de expressão que lhe convém. O romance é desprovido de todo princípio de apropriação. O que também significa que ele é desprovido de uma natureza ficcional determinada. Como vimos, isso é o que estabelece a “loucura” de Don Quixote, isto é, a ruptura que ele marca com a exigência de uma cena própria da ficção. É propriamente a anarquia desse não-gênero que Flaubert eleva ao grau de “axioma” exprimindo o ponto de vista da Arte pura, ao afirmar que não há “nem bons nem maus temas, e até mesmo que não há nenhum; o estilo por si só é a maneira absoluta de ver as coisas.”³⁷. E, claro, se “Yvetot vale Constantinopla”, e se os adultérios de uma filha de camponês normando são tão interessantes quanto os amores de uma princesa cartaginense e próprias da mesma forma, segue-se também que nenhum modo expressivo específico é mais adequado para uma do que para a outra. O estilo não é mais o que era antes: a escolha dos modos de expressão adequados aos diferentes personagens nesta ou naquela situação e dos ornamentos próprios ao gênero. Ele

³⁶ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Editions du Seuil, 1989.

³⁷ Flaubert, lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *Correspondance*, Gallimard, 1980, t. II, p. 31.

torna-se o próprio princípio da arte.

Resta, portanto, saber o que isso significa. Uma *doxa* preguiçosa vê isso como a única afirmação do virtuosismo individual do escritor, que transforma toda a matéria vil em ouro literário – e em ouro, quanto mais seja a matéria vil -, coloca sua aristocracia no lugar das hierarquias da representação e a sublima, por fim, como um novo sacerdócio da arte. A muralha, o deserto e o sagrado não se deixam pensar assim tão barato. A identificação do “estilo” à potência mesma da obra não é um ponto de vista estético, mas o resultado de um processo complexo de transformação da forma e da matéria poéticas. Ela pressupõe, mesmo que apague suas marcas, uma história mais do que secular de encontros entre o poema, a pedra, o povo e as Escrituras. Essa ideia foi imposta através dessa longa história, cuja recusa determinou toda a poética da representação: o poema é um modo de linguagem, sua essência é a própria essência da linguagem. Mas, através dessa história, também surgiu a contradição interna do novo sistema poético, essa contradição da qual a literatura é a interminável regulação.